326

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 9 BUCUREȘTI Nr. 6

1964

7985

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

COMITETUL DE REDACȚIE

Prof. univ. M. POP, *redactor responsabil*; ROMULUS VULCĂNESCU, *redactor responsabil adjunct*; SABIN DRĂGOI (membru corespondent al Academiei R.P.R.); prof. univ. AL. DIMA (membru corespondent al Academiei R.P.R.); I. MUȘLEA; FLOREA BOBU FLORESCU; GH. CIOBANU; VERA PROCA-CIORTEA; N. JULA, *secretar de redacție*

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv. pe anul 1965.

În țară, abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții.

Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la CARTIMEX, București, Căsuța poștală 134—135 sau la reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite pe adresa comitetului de redacție al „Revistei de etnografie și folclor"

Adresa redacției
Str. Nikos Beloiannis, nr. 25
București

Apare de 6 ori pe an

https://biblioteca-digitala.ro

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 9 1964 Nr. 6

SUMAR

Pag.

STUDII

ION ROTARU, Poezia codrului la Eminescu 527
G. SULIŢEANU, Introducere în culegerea şi studierea folclorului muzical al tătarilor dobrogeni 545
FLOREA BOBU FLORESCU, Urme ale începuturilor artei ceramice în Romînia : ceramica lucrată din suluri de lut 577
VALERIU BUTURĂ, Contribuţii la studiul instalaţiilor tehnice ţărăneşti din Munţii Apuseni 597

MATERIALE

ELISABETA MOLDOVEANU-NESTOR, Cununa — sărbătoare a secerişului 615
O. BÎRLEA, DUMITRU CARACOSTEA 635

NOTE ŞI RECENZII

ANCA GIURCHESCU, Însemnări pe marginea celui de-al VII-lea concurs al formaţiilor artistice de amatori 639
LUCIA MUREŞANU, Sesiunea ştiinţifică a Institutului de etnografie şi folclor al Academiei R.P.R. consacrată celei de-a XX-a aniversări a eliberării patriei 642

https://biblioteca-digitala.ro

REVIEW
OF
ETHNOGRAPHY AND FOLKLORE

Tomul 9 1964 Nr. 6

CONTENTS

STUDIES

ION ROTARU, The theme of woods in Eminescu's poetry 527
G. SULIŢEANU, Introduction to the collecting and study of the musical folklore of the Dobrogea Tartars 545
FLOREA BOBU FLORESCU, Traces of the beginnings of ceramics in Rumania: pottery manufactured by loam roll technique . 577
VALERIU BUTURĂ, Contribution to the study of peasant machines in the Apuseni Mountains 597

MATERIALS

ELISABETA MOLDOVEANU-NESTOR, The garland, a festival of harvest 615
O. BÎRLEA, DUMITRU CARACOSTEA 635

NOTES AND REVIEWS

ANCA GIURCHESCU, Notes on the 7 competition of the artistic amateur teams 639
LUCIA MUREŞANU, The Scientific Session of the Institute of Ethnography and Folklore of the Academy of the Rumanian People's Republic devoted to the 20 anniversary of the liberation of Mother-land 642

https://biblioteca-digitala.ro

POEZIA CODRULUI LA EMINESCU *

ION ROTARU

Facultatea de limbă și literatură romînă, str. Edgar Quinet, nr. 7, București

1 – III – 1964

Una din importantele caracteristici ale poeziei populare este dragostea pentru natura patriei. Referindu-se la această particularitate a cîntecului popular romînesc, Alecsandri scrie : „Cele mai multe cîntece populare încep cu *frunză verde*. Aceasta pe semne din iubirea romînului pentru natura înverzită... Frunza cea nouă îi insuflă cîntece pline de o melancolie adîncă, ce exprimă jalea unui trecut de mărire și aspirația către un viitor măreț" [1].

În ceea ce privește oglindirea naturii în poezia populară Ovid Densusianu, unul dintre marii cunoscători și admiratori ai poeziei noastre folclorice, afirmă într-un loc [2] că poetul popular este insensibil la frumusețile naturii. Această afirmație nu se poate explica decît prin faptul că poetul popular nu cîntă natura pentru ea însăși. În nici o culegere nu vom afla o poezie populară dedicată, de pildă, frumuseții lanului de grîu, cerului senin, nopților cu lună sau pîrîului cristalin. Omul simplu, muncitorul rural în primul rînd, privește natura mai întîi ca mediu de viață, ca „obiect al muncii". Dacă un artist de profesie, pasionat de frumusețile naturii, ar sta de vorbă cu un muncitor agricol ar rămîne dezamăgit, pentru că ar trebui să susțină o discuție despre binefacerile ploii, despre neajunsurile secetei, despre fazele lunii sau despre invazia de fluturi. Cu totul altfel stau lucrurile atunci cînd privim natura prin prisma sentimentului popular, din interiorul vieții sufletești a omului simplu. În felul acesta universul poetic al artistului popular se dispensează de planul concret și natura capătă la el transfigurări simbolice : codrul este „frate

* Fragment din lucrarea *Eminescu și poezia populară*, în curs de apariție la Ed. pt. lit.

[1] Vasile Alecsandri, Prefață la *Poezii poporale. Balade (cîntece bătrînești) adunate și îndreptate de...*, 1852.

[2] „Viața Nouă", an. IX, p. 243.

https://biblioteca-digitala.ro

cu romînul", plopul se leagănă de jale, urmînd a fi tăiat pentru construirea unei închisori, pîrîul seacă pentru a putea fi trecut de iubită, spicul grîului servește ca material de comparație în portretistică etc.

Iubirea de natură izvorăște în primul rînd din legătura poetului anonim cu locul nașterii sale. Acest sentiment de o profundă sinceritate, așa de îndepărtat și de opus în același timp frazelor patriotarde, își află întruchiparea artistică în multe cîntece populare și îndeosebi în așa-zisele „doine de înstrăinare". Plecat în cătănie sau în pribegie, omul din popor suportă cu greu despărțirea de colectivitatea în mijlocul căreia s-a născut. Cadrul naturii plaiurilor natale formează adesea universul poetic al liricii populare pe tema înstrăinării.

Într-un plan poetic deosebit, prin elementul livresc mai abundent la suprafață, în versuri de primă tinerețe, sentimentul înstrăinării în poezia lui Eminescu se apropie, în sinceritatea lui, de cel popular. În *Din străinătate* poetul dorește „plaiurile dulci ale patriei", „natala vîlcioară", a „codrului tenebră" și „cristalul pîrîului de-argint".

Natura, reprezentată de cele mai multe ori prin o serie de esențe specifice solului romînesc, participă la viața eroilor populari. Toma Alimoș închină în cinstea „ulmilor și fagilor". Arborii se înclină ceremonios în fața haiducului:

Și cum sta de închina
Codrul se cutremura
Ulmi și brazi se clătina
Fruntea de i-o răcorea
Inima de-i săruta [3].

Toma Alimoș este deci un voievod al pădurii. Imaginea e caleidoscopică și poate fi interpretată în dublu sens. Tocmai acest lucru face ca simpatia populară care înconjură figura eroului să iasă mai puternic în evidență.

În *Mușatin și codrul*, la Eminescu, codrul închipuie el însuși o armată populară care se înclină în fața conducătorului ei firesc:

Codrul i se închina
Și din ramuri clătina
„Măi Mușatin, măi Mușatin
Voios ramurile-mi clatin
Și voios ți-aș cuvînta
Să trăiești Măria Ta..."

Schimbînd ceea ce este de schimbat, acest element de baladă pătrunde pînă în cele mai adînci cute ale poeziei lui Eminescu.

În frumoasa descriere a bătăliei de la Rovine din *Scrisoarea III* oastea turcească, compusă din „copii de suflet ai lui Alah", trece Dunărea „în sunet de fanfară", cu acel zgomotos orgoliu caracteristic armatelor cotropitoare. Dușmanii, răspîndindu-se în roiuri care „întunecă pămîntul"

[3] G. Dem. Teodorescu, *Poeziile populare romîne*, București, 1885.

https://biblioteca-digitala.ro

îşi întind corturile în cîmpie. În schimb, prezenţa oştirii romîne este sugerată prin imaginea „codrului de stejar" care „sună". În momentul cînd încăierarea celor două oşti devine inevitabilă, codrul (care „la poala lui cea verde" ascunde „miile de coifuri lucitoare" şi de „capete pletoase", ostaşii lui Mircea) „clocoteşte" de zgomotul armelor şi de chemările de bucium. Oastea romînească e nevăzută. După o tactică a partizanatului, consfinţită de veacuri în războiul de apărare, ea va ataca „fără-a prinde chiar de veste". Nu numai omul, dar „tot ce mişcă-n ţara asta, rîul, ramul", se va ridica împotriva duşmanului. Lovitura pe care o primeşte armata cotropitorilor este asemănată cu o catastrofă a stihiilor. Săgeţile ca „nouri de aramă", „ca vijelia" şi ca „plesnetul de ploaie" lovesc precum „crivăţul şi gerul" şi lasă impresia unei năruiri totale a tăriilor naturii asupra oştirii turceşti. „Steagurile" lui Mircea gonesc biruitoare ca un „potop ce prăpădeşte", „ca o mare turburată". Aceeaşi natură neprielnică duşmanului după victorie îşi dezvăluie frumuseţile ca marea corăbierului norocos după furtună : Profilul munţilor încununaţi de apusul soarelui cu nimbul biruinţei, „fulger lung, încremenit" veghează oastea care „se aşează"; iar luna, „doamna mărilor", „varsă linişte şi somn". În fine, elemente ale naturii pătrund în răvaşul de dragoste al fiului de domn :

Codrul cu poenele
Cosiţa şi genele

Codrul, acest cadru permanent romînesc, atît de strîns legat de istoria, de viaţa poporului nostru, capătă (ca şi la poetul popular de altfel) în poezia lui Eminescu valoarea unui simbol : tinereţea veşnică, statornicia şi frumuseţea mediului natural, opus salonului monden, în care desfrîul „spumegă în mişcări şi în cuvinte".

În postuma *Codru şi salon*, compusă fără îndoială în tinereţe, prin faţa tînărului în ochii căruia „sădită e răceala, zădarnic fete mîndre zîmbind cutreer sala", pentru că gîndul îl poartă „la valea lui natală, cu codri plini de umbră, cu rîpe fără fund, la curgerea de ape a rîului şuvoaie" şi la „mama-i care ştia atîtea poveşti, pe cîte fuse torsese în viaţă". Tînărul visează la „a lanurilor zînă" şi :

Apoi în codru trece şi cîntă doina dragă,
Sălbatic este glasu-i vioiu, copilăros,
El sună-n codru verde, trezeşte lumea-ntreagă,
Picioarele-i desculţe îndoaie flori pe jos.

Au existat critici care afirmau chiar că Eminescu „ca om nu era un iubitor al naturii" (M. Dragomirescu). S-ar putea să existe artişti care în viaţa de toate zilele să nu manifeste o dragoste vădită pentru natură. În cazul lui Eminescu însă avem mărturia lui Slavici pe care poetul îl plimba prin lunca Bahluiului, într-o toamnă, să-i arate „frunzişul pişcat de brumă" şi să-l facă să guste plăcerea „de a călca pe frunzele scuturate de vînt care fîşîie la tot pasul".

În anii maturităţii, poetul este atît de mult pătruns de frumuseţea poeziei populare în care e cîntat codrul, încît în compunerile sale păs-

https://biblioteca-digitala.ro

trează cea mai strictă formă a versului popular. În unele poezii — „divertisment", Eminescu exersează un joc de rime uimitor prin varietate şi sprinteneala împrumutată versului popular, deşi amprenta cultă se simte numaidecît, cu toată păstrarea ritmului şi a anaforei :

La mijloc de codru des,
Toate păsările ies,
Din hugeac de aluniş
La voiosul luminiş
Luminiş de lîngă baltă
Care-n trestia înaltă,
Legănîndu-se din unde
În adîncu-i se pătrunde.
Şi de lună şi de soare
Şi de păsări călătoare
Şi de lună şi de stele
Şi de zbor de rîndunele
Şi de chipul dragei mele.

După versuri dintr-o doină de haiducie ca acestea :

Codru, codru înfrunzit
Ţine-mă-n tine ferit
Cu frunze acoperit.
Codru, vei avea păcat
Cumva de mi-i da legat.
Că nimic nu ţi-am stricat,
Nu mă ţin de vinovat ;
Că-n tine, de cînd intrai,
Numai o cracă tăiai,
Armele de-mi atîrnai [4],

Eminescu stilizează compulsînd diferite motive de „codru" şi, inculcînd pe nesimţite idei culte (de fapt accentuînd la maximum nota lirică de bază), pune o anumită gradaţie a sentimentului, dîndu-ne o poezie cu structură diferită. O transformă într-un fel de „mai am un singur dor" (amprenta tristeţii poetului se resimte deci mai mult decît în poezia populară), sentimentul este mai cuprinzător, mai general uman, însă profund popular romînesc, în acelaşi timp :

[4] G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, purtat în „Din folclorul nostru", ESPLA, p. 281 ; Alecsandri, *Poezii populare*, Bucureşti, 1933, p. 263. Motivul, foarte vechi şi foarte răspîndit a fost înregistrat de toţi cercetătorii. A se urmări în notă aria largă de circulaţie pe teritoriul romînesc. Variante : „Şezătoarea", an. X, p. 27 ; an. IX, p. 184—190 ; an. XX, p. 65 ; T. Papahagi, *Graiul şi folclorul Maramureşului*,... 1925, p. 35 ; S. C. Mîndrescu, *Literatura populară din comuna Rîpa de jos*, 1892, p. 91 (Mureş, Turda) ; Rev. „Ion Creangă", an. VII, p. 249 ; an. XIV, p. 94 ; D. Şandru şi F. Brînzeu, *Printre ciobanii din Jina*, „Grai şi Suflet", vol. VI, fasc. 1, 2, Bucureşti, 1939, p. 194 ; Al. Istrătescu, *Lirica populară din Argeş*, „Grai şi Suflet", vol. VI, fasc. 1, 2, Bucureşti, 1934, p. 35 ; I. Zane, *Proverbele romînilor din Romînia, Istria şi Macedonia*, IX, p. 450 ; Tache Papahagi, *Pagini lirice*, p. 183 ; *Graiul şi folclorul Maramureşului*, 1925 ; G. Alexiu, *Texte din literatura poporană romînă*, I, 1899, p. 92 (Banat).

https://biblioteca-digitala.ro

Codrule, Măria Ta
Lasă-mă sub poala ta
Că nimic n-oi strica
Fără numa-o rămurea
Să-mi atîrn armele-n ea.
Să le-atîrn la capul meu,
Unde mi-oi aşterne eu
Sub cel tei bătut de vînt,
Cu floarea pînă-n pămînt,
Să mă culc cu faţa-n sus,
Şi să dorm dormire-aş dus.
Dar s-aud şi-n somnul meu
Dragă codre, glasul tău,
Din cea rarişte de fag,
Doină răsunînd cu drag,
Cum jelind se tragănă
Frunza de mi-o leagănă.
Iară vîntul molcomit
Va vedea c-am adormit,
Şi prin tei va răscoli
Şi cu flori m-o coperi.

(*Doină*)

Finalul, prin care poetul îşi exprimă dorinţa de a adormi în cîntecul doinei şi în foşnetul codrului legănat de suflarea molcomită a vîntului, trimite ecouri spre versurile în formă cultă :

Adormind de armonia
Codrului bătut de gînduri
Flori de tei deasupra noastră
Or să cadă rînduri-rînduri.

(*Dorinţa*)

Sau :

Adormi-vom, troeni-va
Teiul floare peste noi
Şi prin somn auzi-vom bucium
Dela stînele de oi.

(*Povestea codrului*)

Iar izvorul folcloric, atît al poeziei în formă populară cît şi al celor în formă cultă, poate sta într-o altă doină, de astă dată păstorească, precum următoarea :

Foaie verde de sub punte,
Eu-s cioban aici în munte.
Cînd răsare sfîntul soare,
Ies cu turma pe răzoare ;

https://biblioteca-digitala.ro

Cînd răsare sfînta lună,
Zic codrului noapte bună !
Şi mă leagănă frunza
Şi m-adoarme lin doina ;
Şi mă leagănă gîndul
Şi m-adoarme fluierul [5].

Aşadar, ca şi în poezia populară, avem de-a face cu o „personificare" a codrului. La Eminescu codrul poate fi chiar şi „bătut de gînduri". Iată fragmentul popular care ar fi putut sugera poetului această rară imagine :

Jelui-m-aş şi n-am cui !
Jelui-m-aş codrului
Codru-i jalnic ca şi mine
Că nici frunza nu-i rămîne
Numai goale columbrele
Să le bată vînturi grele
Vremile, vînturile,
Ca pe mine gîndurile [6].

Este un procedeu naiv şi totodată foarte subtil prin substanţialitatea lui lirică. Banală pînă la un punct, recea şi arida alegorie e potrivită mai mult în poezia cultă care implică cerebralitate. A abuza de ea este a cădea în manierism. În lirica afectivă (dacă ne putem exprima aşa pentru moment), foarte caracteristică poeziei populare, subiectivitatea se transformă în obiect liric care nu e de loc o personificare, pentru că hieroglifa (semnul unei operaţii mintale) nu se simte de loc. *Dorul* devine — după cum se ştie — în poezia populară — un „obiect" cu care te poţi înveli, îl poţi semăna, secera etc. Tot aşa *norocul* :

Maică norocelul meu
L-au băut boii-n pîrău.
Nu ştiu boii l-or băut
Or vacile l-or păscut [7].

Eminescu se conformă ca atare :

Peste vîrf de rămurele
Trec în stoluri rîndunele
Ducînd gîndurile mele
Şi *norocul* meu cu ele.

Procedeul este însă purtat şi în poezia de factură cultă, într-un chip încă mai evident :

[5] I. Ilieş, *Doine şi chiuituri ardeleneşti*, Cluj [f.a.], p. 28 ; E. Precup, *Păstoritul în munţii Rodnei*, 1926, p. 32.

[6] M. Pompiliu, *Culegere poporană*, „Convorbiri literare", an. X, 1877, p. 203 ; v. şi T. Papahagi, *Poezia lirică populară*, curs litografiat [1947—1948], p. 83 ; Elena Didia Sevastos, *Cîntece moldoveneşti*, 1888, p. 10—11 ; D. Şandru şi F. Brînzeu, *op. cit.*, vol. IV, fasc. 1, 2.

[7] Horia Teculescu, *Pe Mureş şi pe Tîrnave*, 1929, p. 16.

https://biblioteca-digitala.ro

Orice *noroc*
Şi-ntinde aripele
Gonit de clipele
Stării pe loc.

Miron Costin însuşi — la vremea sa — realiza fiorul liric în virtutea aceluiaşi fapt, evocînd *norocul* într-un context cvasi-popular, avînd însă un punct de plecare şi în cartea *De rebus Alexandri regis Macedonum* de Quintus Curtius :

Norocului i-au pus nume cei bătrîni din lume
Elu-i cela ce pre mulţi cu amar să afume.
El sue, el coboară, el viaţa rumpe,
Cu soţia sa, vremea, toate le surupe.
Norocul la un loc nu stă, într-un ceas schimbă pasul
Anii nu pot aduce ce aduce ceasul [8].

În fond e vorba de concretizarea unor abstracţiuni menite să intre în poezie. Ceea ce am voit să subliniem este că această operaţie se face — în poezia populară — în anume chip. Foarte interesant este procedeul oarecum invers, cînd un obiect concret este ideat spre a putea intra în hotarele poeziei. Spunînd că în poezia populară şi în poezia lui Eminescu avem de a face cu o „personificare" a codrului, ne-am exprimat simplu şi am pus cuvîntul între ghilimele. De fapt, atît în poezia populară cît şi aceea a lui Eminescu, nu e vorba de o „personificare" a codrului în înţelesul şcolăresc al acestei noţiuni. Codrul a devenit *obiect liric* şi e cîntat — ca să zicem aşa — pentru el însuşi. Avem deci de-a face cu o idee poetică gata constituită. Codrul este un alter ego al poetului popular, o ipostaziere ideală a acestuia, un mit, o metaforă uriaşă devenită bun comun. A o interpreta în alt chip ar fi cu neputinţă şi totodată ar însemna a nu respecta tradiţia. A o trata într-un context original, diferit de cel popular (dar prin forţa lucrurilor nu în contradicţie cu acesta) înseamnă totul.

Această participare a naturii la viaţa sufletească a omului o găsim şi în *Ce te legeni...*

Prototipul popular :

Ce te legeni plopule
Fără ploaie, fără vînt
Cu crengile la pămînt

aflat în culegerile lui Eminescu (*Opere*, VI, p. 242), combinat cu :

Căci brazii se clatină
Şi mereu se leagănă
— De ce voi vă clătinaţi
Şi mereu vă legănaţi
Cu vînt şi fără vînt,
Cu crengile la pămînt ?
(*ibid.*, p. 241—242)

[8] Miron Costin, *Opere*, ESPLA, 1958, ediţia Panaitescu, p. 321, şi Al Piru, *Literatura romînă veche*, ed. II, Ed. pentru lit., 1962, p. 130.

https://biblioteca-digitala.ro

şi cu :

Bate vîntul frunza-n dungă,
Jalea-i mare calea-i lungă.
Bate vîntul dintr-o parte
Departe-i mîndra, departe

(*ibid.*, p. 164—165)

sau cu fragmente din alte culegeri cum ar fi :

Bradule, brăduţ cu jale
Ce te legeni aşa tare
Fără ploaie, fără vînt
Cu crengile la pămînt [9]

ne dă splendida şi atît de cunoscuta poezie *Ce te legeni*. Adunînd deci imagini luate din diferite culegeri (nu neapărat ale sale, pentru că poetul a avut ocazia să consulte culegeri mai complete), Eminescu toarnă totul într-o piesă unică, accentuînd o idee centrală, actualizînd şi generalizînd ceea ce în poezia populară era doar o sclipire. Poezia seamănă foarte mult cu una populară ; în acelaşi timp ea se deosebeşte fundamental, imaginile fiind împrospătate şi personalitatea poetului relevîndu-se cu atîta putere, încît o asemenea poezie poate fi recunoscută ca aparţinînd lui Eminescu în orice împrejurare. Să ne oprim analitic asupra unui pasaj. Versurile folclorice :

Pe deasupra casei mele
Trece-un stol de rîndurele,
Dar nu-i stol de rîndurele
Ci sînt dragostele mele,
Care m-am iubit cu ele
Din tinereţile mele,

(*Opere*, VI, p. 151—152)

marchează la poetul popular sentimentul grav al trecerii ireparabile a timpului, nu prin ani ci prin „dragostele" tinereţii materializate în stoluri de rîndunele (rotacizat în „rîndurele"). Imaginea e tulburătoare chiar de aici, deşi apare oarecum ştearsă de prea deasa circulaţie a textului devenit

[9] Pentru alte variante populare la *Ce te legeni* a se mai vedea : Al. Vasiliu, *Cîntece, urături şi bocete...*, 1909, p. 1413 ; Gh. Cardaş, *Cîntece moldoveneşti*, Ed. libr. diecezane, Arad, 1926, p. 40 ; Tudor Pamfile, *Cîntece de fară*, Bucureşti, 1913, p. 219 ; Tiberiu Brediceanu; *Doine şi cîntece romîneşti*, [10 caiete], I, p. 3 ; V. Păcală, *Monografia comunei Răşinariu...*, 1922, p. 195 ; Gr. Tocilescu, *op. cit.*, p. 720 ; Ov. Densusianu, *Graiul din ţara Haţegului*, 1915, p. 215 ; S. Fl. Marian, *Înmormîntarea la romîni*, 1892, p. 105 ; Gh. Cătană, *Balade populare*, 1895, p. 153—154 ; I. Vasiliu, *Cîntece, strigături şi bocete de ale poporului*, 1909, p. 141 ; M. Pompiliu, *Balade populare romîne*, 1870, p. 15—16 ; V. Onişor, *Doine şi strigături din Ardeal*, 1895, p. 85—86 ; Poezii populare de aceeaşi factură tehnică în : I. Pop Reteganul, *Cîntece bătrîneşti*, p. 19 ; „Şezătoarea", an. I, p. 270 ; Sandu Rusu, *op. cit.*, 1924, p. 41 ; Elena Niculiţă Voronca, *Datinile şi credinţele poporului romîn*, 1903 ; Revista „Ion Creangă", an. VIII, p. 339 ; D. Vulpian, *Poezia populară pusă pe muzică*, 1886, p. 21.

https://biblioteca-digitala.ro

un loc comun. Eminescu o reînvie scoțînd-o de sub zgura erosului de toate zilele. Toată greutatea cade acum pe viziunea stolurilor de rîndunele care duc în negura necunoscutului „gîndurile" și „norocul". În suflet rămîne numai „dorul" veșnic și nedefinit :

Peste vîrf de rămurele
Trec în stoluri rîndunele
Ducînd gîndurile mele
Și norocul meu cu ele.
Și se duc pe rînd, pe rînd
Zarea lumii-ntunecînd,
Și se duc ca clipele
Fluturînd aripele,
Și mă lasă pustiit,
Vestejit și amorțit
Și cu doru-mi singurel
De mă-ngîn numai cu el.

Poezia *Revedere* (Codrule, codruțule, / ce mai faci drăguțule etc.) este elaborată după același procedeu al coroborației, al stilizării pe linia versului popular, al filtrării (expurgării elementelor mai puțin poetice), al generalizării imaginilor poetului anonim și a aprofundării lirismului. În culegerea poetului găsim versurile :

Codrule, codruțule,
Dezmorțește-ți apele,
Și grăbește de-nfrunzește
Că drăguța te dorește.

(*O pere*, VI, 224)

Același apelativ diminutivant cu nuanță hipocoristică (codruțule), de vădită proveniență ardelenească, îl aflăm și în versurile din culegerea lui Miron Pompiliu :

Codrule, codruțule,
Mult mă-nchin, drăguțule.

(M. Pompiliu, *op. cit.*)

Dar între fragmentele populare și *Revedere* a lui Eminescu deosebirea este foarte mare. La Eminescu avem de-a face cu una din poeziile lui cele mai profunde ca gîndire și simțire, cu toată forma populară a versului.

O primă variantă apare în „Oliolio codruțule !". Deși varianta este precedată de o serie întreagă de alte încercări [10], compoziția nu prezintă totuși unitatea versiunii finale, cu toată sprinteneala versului :

. . . . . .
Ia, eu fac ce fac de mult :
Iarna lupul îl ascult,

[10] M. Eminescu, *Literatura populară*, Ed. Murărașu [1936], p. 572.

https://biblioteca-digitala.ro

Cum la margini de pîrîu
Hăuleşte a pustiu
Am făcut ce fac de mult:
Vara doina mi-o ascult,
Tragănă-se tragănă
Frunza de mi-o leagănă.

Păstrînd ideea, Eminescu o întăreşte în versiunea ultimă prin înlocuirea unor elemente mai puţin poetice:

Ia, eu fac ce fac de mult:
Iarna viscolu-l ascult
Crengile-mi rupîndu-le,
Apele astupîndu-le;

sau prin tendinţa de concretizare a altora:

Vara doina mi-o ascult
Pe cărarea spre izvor
Ce le-am dat-o tuturor,
Împlîndu-şi cofeile
Mi-o cîntă femeile.

În fine, plecînd de la alte culegeri, ideea se completează. Codrul este simbolul veşnicei tinereţi:

— Codrule cu rîuri line
Vremea trece vremea vine
Tu din tînăr precum eşti,
Tot mereu întinereşti [11].

[11] Prototipul popular se află în versuri ca acestea:

Folcică trei granate,
Frăţioare codre frate,
Ce fecior de lele-mi eşti
Primăvara îmbobocesti
Iarna te călugăreşti;
Primăvara-mi eşti frumos
Iarna-mi eşti tot mînios.

(T. Pamfile, *Cîntece de jară*, Academia Romînă, Bucureşti, 1913, p. 288).

sau:

Ia-mi gîndesc codruţ de tine
Ce nu bătrîneşti ca mine
Că tu toamnă bătrîneşti
Primăvara-ntinereşti
Dar eu dacă bătrînesc
Eu nu mă-ntineresc.

(T. Papahagi, *op. cit.*)

Pentru variante populare la *Revedere* a se mai vedea Gh. Cardaş, *op. cit.*, Arad, 1926, p. 61; „Grai şi Suflet", vol. III, Bucureşti, 1937, p. 250.

https://biblioteca-digitala.ro

La Eminescu codrul devine o divinitate sustrasă cu desăvîrşire descompunerii prin moarte :

Ce mi-i vremea cînd de veacuri
Stele-mi scîntee pe lacuri.

Ieşirea din cercul imaginilor populare s-a făcut doar pentru suirea încă a unei trepte poetice unde urmează a fi valorificate alte versuri folclorice :

Că de-i vremea rea sau bună
Vîntu-mi bate, frunza-mi sună
Şi de-i vremea bună, rea
Mie-mi curge Dunărea.

Abstracţiunea ia forme tot mai concrete şi rămîne mereu accesibilă artisticeşte în cel mai simplu limbaj popular. Elementele naturii vorbesc ca fiinţe corporale :

Iar noi locului ne ţinem
Cum am fost aşa rămînem
Marea şi cu riurile
Lumea cu pustiurile.
Luna şi cu soarele
Codrul şi izvoarele.

Într-o poezie ca *Revedere* Eminescu a reuşit să poetizeze o idee în versuri populare, la o înălţime artistică numai de el egalată în sonetul *Veneţia* : „Okeanos... El numa-n veci e-n floarea tinereţii" (în cadrul respectiv, marea fiind ceea ce pentru mediul romînesc este codrul : hieroglifă a eternităţii).

Marele poet, prin urmare, era convins de un lucru esenţial în creaţie : Orice idee, cît de înaltă, cît de pretenţioasă ar fi în formularea ei cultă, poate fi transpusă în cea mai autentică formă populară, atunci cînd ţinem seama de creaţia artistică a poporului şi căutăm să o folosim în poezie. Poezia naturii romîneşti îşi află loc şi în cadenţele clasice ale lui Eminescu :

Sara pe deal buciumul sună cu jale,
Turmele-l urc, stelele scapără-n cale,
Apele plîng clar izvorînd în fîntîne ;
Sub un salcîm, dragă, m-aştepţi tu pe mine.

★

Considerată din punct de vedere religios, poezia populară se descoperă a fi profund păgînă. Mai ales în condiţiile răspîndirii şi practicii creştinismului pe teritoriul locuit de poporul nostru, religia şi-a exercitat influenţa într-un chip cu totul superficial şi — am zice — convenţional. *Biblia* sau alte cărţi sfinte ţăranul nostru nu citeşte. La biserică nu se duce prea des („biserica e în inima omului" — zice tatăl lui Creangă) şi suspectează predicile pentru că toată lumea ştie că popa „una zice şi alta face". Din Creangă, aflăm că pentru a fi popă nu e nevoie decît „să ai pîntece

https://biblioteca-digitala.ro

de iapă, picioare de cal şi obraz de scoarţă". Uneori feţele bisericeşti lasă sfintele încolo şi se pustiesc în codru. Aşa s-a haiducit un popă Stoian :

Stoian Şoimul popă vechi
Cu potcapul pe urechi
Ce s-au lăsat de popie
De s-au dat în haiducie.

Iar un popă Take face politică şi învîrte bîta :

Popa Take cîntă
Rezemat în bîtă
Ciomăgaşii ţine
Isonul pe vine.

Dumnezeu şi Sfîntul Petre în literatura populară apar ca nişte oameni obişnuiţi, nişte moşnegi sfătoşi care stau la taifas cu Ivan Turbincă. Apocrifele sfinte Miercuri, Vineri şi Duminecă sînt nişte babe de treabă, strămoaşe ale mitologiei noastre, care dau găzduire fetelor rătăcite etc.

Izvorîtă din realităţile vieţii, gîndirea populară, considerată în esenţa ei, nu are nimic comun cu transcendentalitatea teologică. Chiar reprezentările despre rai şi iad sînt pure convenţii şi sentimentul morţii nu are, în fond, nimic comun cu biserica. Ţăranul, ajuns la capătul vieţii, îşi dă de pomană bunuri de primă necesitate nu pentru a cîştiga redempţiunea, ci pentru a se bucura de ele într-o existenţă gîndită la fel cu cea terestră. Acest materialism naiv, primitiv, lipsit de orice complicaţii metafizice, a căpătat în literatura noastră populară una dintre cele mai impresionante întruchipări poetice în *Mioriţa*. Ciobanul nu poate concepe moartea ca pe o totală dispariţie şi nici ca o strămutare în determinările paradisiace, între cîrdurile de sfinţi. De aceea doreşte să fie îngropat nu la biserică, ci :

...spre partea de luncă
aproape de strungă
de strunga oilor
jocul mieilor
dorul bacilor
în dosul stînii
să-mi aud cînii
că ei d-or lătra
stăpînul c-or chema [12].

Este aici, în *Mioriţa*, un fel de panteism popular, nu în sensul că ciobanul doreşte numaidecît după moarte „dizolvarea în sînul naturii" (acest concept lipseşte), ci în sensul că vrea să-şi continue existenţa postumă în mijlocul uneltelor sale de ciobănie, convins fiind — în simţirea sa cea mai intimă — că nu există alt rai decît acesta de pe pămînt :

[12] G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, p. 436 (*Oaia năzdrăvană*).

https://biblioteca-digitala.ro

...să-mi pue la cap
ce mi-a fost mai drag
căvălaș de soc
mult zice cu foc
căvălaș de os
mult zice duios
căvălaș cu fire
mult zice subțire
vîntul c-o sufla
fluer-o cînta
oile-or sălta.

Citind versurile marelui și vechiului poet anonim, Eminescu nu putea să nu se lase cuprins de covîrșitoarea poezie a *Mioriței* (despre care a tăcut înfiorat în toate însemnările sale, spre deosebire de alții). Nu avem măcar dreptul să bănuim că în momentul creării poeziei *Mai am un singur dor* poetul s-a gîndit la vreuna din variantele baladei populare. Și, cu toate acestea, — după cum a spus cu drept cuvînt Ibrăileanu — *Mai am un singur dor* este *Miorița* lui Eminescu.

Ca și în cazul chemării erotice, și în ceea ce privește ideea morții, în poezia lui Eminescu se poate observa o evoluție de la frumoasă și patetic-grandilocventa poză romantică, realizată cu mare încărcătură de imagini în *Mortua est*, la extraordinara simplitate și profunzime din *Mai am un singur dor*. Maturitatea poetului, dar și cunoașterea adîncă a poeziei populare, au contribuit la aceasta. Cuvintele simple, înțelese de toată lumea, se așază pe o melodie venită parcă din afara condiției poetului, dictată de fatalitatea de neînlăturat a morții unanime. Versurile nu au nici un fel de ornamentații stilistice :

Mai am un singur dor
În liniștea sării
Să mă lăsați să mor
La marginea mării.

Poetul își dorește moartea ca un „somn" : „Să-mi fie somnul lin". Și așa cum ciobanul *Mioriței* lasă să fie îngropat „în partea de luncă", lîngă stînă, pentru a-și auzi din mormînt oile și cîinii, să i se pună la cap fluierul în care să sufle vîntul, tot așa Eminescu își dorește perpetuarea în universul său poetic. Eminescu vrea codrul și marea, cerul senin, vîntul toamnei care să dea glas frunzișului, căderea izvoarelor, cîntarea de bucium, luna lunecînd peste vîrfuri de brad, talanga și teii :

Doar toamna glas să dea
Frunzișului veșted.
Pe cînd cu zgomot cad
Izvoarele-ntr-una
Alunece luna
Prin vîrfuri lungi de brad,

https://biblioteca-digitala.ro

Pătrunză talanga
Al serii rece vînt
De-asupra-mi teiul sfînt
Să-şi scuture creanga.

Ideea îngropării sub stratul de frunze şi flori sugerînd somnul teluric sau o moarte mai mult aparentă, dizolvarea înceată în circuitul organic aparţine acelui materialism elementar caracteristic simţirii populare cele mai adînci. Dacă ciobanul din *Mioriţa* cerea să fie îngropat lîngă stînă să i se pună la cap fluierul şi să fie jelit de oi, Toma Alimoş din baladă vrea codrul :

Închinar-oi codrilor,
Ulmilor
şi fagilor,
brazilor,
paltinilor,
Că-mi sînt mie frăţiori,
De poteri ascunzători.
De-oi muri,
Mi-or tot umbri,
Cu frunze m-or înveli,
Cu freamătul m-or jeli [13].

La un alt diapazon liric, ca şi haiducul din baladă, Eminescu cere în locul obişnuitelor pompe funerare, patul de ramuri verzi şi bocetu vîntului prin frunziş :

Doar vîntul glas să dea
Frunzişului veşted

În fine , troienirea cu frunze şi flori :

Deasupra crengi de tei
Să-şi scuture floarea.

Această imagine apare des la Eminescu şi îi este foarte caracteristică

. . . . . .
Flori de tei de-asupra noastră
Or să cadă rînduri — rînduri

(*Dorinţa*)

. . . . . .
Iară florile să ploaie
Peste dînsa

(*Freamăt de codru*)

[13] *Toma Alimoş. Din folclorul nostru*, ESPLA ; vezi şi G. Dem. Teodorescu, *op. c*

https://biblioteca-digitala.ro

. . . . . .
Adormi-vom, troieni-va
Teiul floarea-i peste noi
Şi prin somn auzi-vom bucium
De la stînele de oi.

(Povestea codrului)

Ciobanul din *Miorița* voia să identifice moartea cu un moment vesel al vieții, cu nunta :

Ci să-i spui curat
Că m-am însurat
C-o fată de crai
Pe-o gură de rai
C-om avea nuntaşi
Brazi şi păltinaşi
Soarele şi luna
Mi-au ţinut cununa.

Dorul lumesc din *Miorița*, la Eminescu devine resemnare şi înțelegere absolută :

Nu-mi trebuie flamuri
Nu voi sicriu bogat
Ci-mi împletiți un pat
Din tinere ramuri.
Şi nime-n urma mea
Nu-mi plîngă la creştet.

sau

Să mă duceți *tăcînd*
La marginea mării.

În felul acesta, ceea ce era primitivism şi naivitate (idei poetice prin excelență şi acestea), devine la Eminescu panteism complet. Plecînd de la imaginea populară, poetul ajunge deci la una proprie. De-abia acum se operează trecerea spre abstracțiuni (de fapt existentă într-un anumit fel şi în poezia populară). Saltul se face pe nesimțite şi nu e perceptibil decît ochiului exersat.

Ideea poetică se impune cu egală intensitate oricărei categorii de cititori. Dar aceasta se întîmplă pentru că Eminescu, ridicînd totul la cea mai înaltă potență artistică, străbate în acelaşi timp întreg sufletul popular.

Tot în mijlocul naturii vrea poetul să-şi dea sfîrşitul obştesc şi în *O, mamă!* [14]. Mormîntul săpat „la marginea de rîu" este preferat cimitiru-

[14] Bătrînul Euthanasius (*Cezara*) concepe de asemenea ieşirea din viață ca pe o trecere molcomă şi firească şi cere ca după moarte să fie aşezat sub cascada unui pîrîu.

https://biblioteca-digitala.ro

lui artificial și sumbru. La cap cere să i se sădească o ramură de tei stropită cu lacrimi :

Cînd voi muri iubito la creștet să nu-mi plîngi,
Din teiul sfînt și dulce o ramură să frîngi,
La capul meu cu grijă tu ramura s-o-ngropi,
Asupra ei să cadă a ochilor tăi stropi.

Acest panteism popular, care în anume fel reflectă iubirea de viață și de natură, această dorință de contopire cu firea, de dizolvare și de perpetuare în sînul ei, este una din trăsăturile cele mai caracteristice ale poeziei eminesciene și, după cum am văzut, și a celei populare.

La prima ochire s-ar părea că ideea și mijloacele artistice de o așa înaltă valoare ar fi în exclusivitate „culte". La o observare atentă însă vedem că ele sînt elaborate în strînsă dependență de poetica populară. Unul dintre poeții anonimi manifestă această dorință in extremis :

Mîndră cînd oi muri eu
Vină la mormîntul meu
Și-mi seamănă siminic [15].

Haiducul Toma Alimoș dorește de asemenea să i se sădească plante la mormînt, pe care apoi calul să le stropească cu lacrimi :

D-alelei, murgușule,
. . . . . .
Sapă-mi groapa din picior
Și-mi așterne finișor,
Iar la cap și la picioare
Pune-mi, pune-mi cîte-o floare,
la cap floare
de bujor
să mi-o ia mîndra cu dor ;
la picioare
busuioc,
să mă plîngă mai cu foc.
. . . . . .
Murgul jalnic rîncheza,
cu copita că-mi săpa ;
groapă mică că-i făcea,
finișor îi așternea,
floricele că-i sădea
cu trei lacrimi le stropea [16].

[15] S. C. Mîndrescu, *Literatura și obiceiuri din comuna Rîpa de jos, Comitatul Mureș-Turda*, p. 98—99.

[16] *Toma Alimoș. Din folclorul nostru*, ESPLA, Bibl. pentru toți, p. 112—193. Poezii populare pe aceeași temă sînt prea multe și culegerile le atestă pe tot teritoriul românesc. A se vedea și : E. Nicoară și V.Netea, *Mureș, Mureș, apă lină*...1936, p. 207 ; Ov. Densu-

https://biblioteca-digitala.ro

S-ar putea ca aceste apropieri de texte — dintre poezia populară şi aceea a lui Eminescu — să pară forţate. Intenţia noastră nu este de-a face o catagrafie a motivelor folclorice intrate în opera lui Eminescu (necesară şi aceasta în măsura în care ajută interpretarea, ca aparat critic). De la începutul activităţii sale poetice, datorită împrejurărilor vieţii şi exemplului generaţiei scriitorilor de la 1848, Eminescu creează sub influenţa poeziei populare. Dar atunci cînd vorbim de o poezie ca *Mai am un singur dor* sîntem departe de maniera din *De-aş avea* unde ecoul folcloric, trecut o dată prin poezia lui Alecsandri, se oprea la suprafaţă. Eliberat de sub orice balast de cultură şi în plină maturitate creatoare, poetul transpune în opera sa însuşi sufletul popular. O poezie ca *Mai am un singur dor* este un extras de folclor, înţeles în esenţa lui estetic-filozofică şi tocmai de aceea trimite la bucăţi populare aparent disparate. Acum legătura se face mai în adînc, în acele zone în care elementul particular şi naţional se confundă cu universalul. În anume fel — şi poate într-un chip neştiut nici chiar de poetul însuşi — *Mai am un singur dor* este „monumentul" lui Eminescu, în înţeles horaţian. Căci jalea postumă din bocetele romîneşti, dorinţa celui dispărut de a nu fi uitat de urmaşi, se sublimează în versuri mai tari decît bronzul şi decît granitul, grandioase în simplitatea lor elementară. El lasă să fie „troienit" nu numai cu flori de tei, ci şi cu „amintiri". Se visează luceafăr printre luceferi, cu o permanenţă a geniului pe care numai poetul cult o poate avea:

Cum n-oi mai fi pribeag
De-atunci înainte,
M-or troieni cu drag
Aduceri - aminte.

Luceferi, ce răsar
Din umbră de cetini,
Fiindu-mi prieteni
O să-mi zîmbească iar.

THE THEME OF WOODS IN EMINESCU'S POETRY

The present article is an excerpt of a book entitled *Eminescu and people's poetry*, to be released by the Publishing House for Literature, in which the author, within a monographic research, studies Eminescu's connections with the folklore, which to a great extent, account for the national and popular character of the work of the greatest Rumanian writer.

In the Rumanian people's poetry, the theme of the woods is very frequent. Eminescu raised this theme to the level of superior art. Some of

sianu, *Graiul din Ţara Haţegului*, 1915, p. 96—97 ş p. 258—259 (Cîntarea Bradului, un bocet din Grădiştea); S. Fl. Marian, *Înmormîntarea la romîni*, 1892, p. 495—496; cf. Candrea, Ov. Densusianu, Th. Speranţia, *Graiul nostru*, II, p. 110—112 (Hunedoara); I. Popovici, *Bocetele romîneşti*, 1908, p. 65—71 etc.

https://biblioteca-digitala.ro

his poems *Doina*, *Ce te legeni*, for instance, while preserving the most severe folk verse prosody, so that in this respect they do not differ from the genuine ones, however they are far from being simple imitations of people's poetry. Twining together various themes of the woods poetry, the poet imperceptibly instills in his verses his personal philosophy of pantheism, raised to a universal force, so that in these compositions as well as in others of cultivated structure, as for example — *O mamă*, *Mai am un singur dor*, — vibrates the soul of a brilliant poet who expresses in his work the genius of the people who gave him birth.

https://biblioteca-digitala.ro

INTRODUCERE ÎN CULEGEREA ŞI STUDIEREA FOLCLORULUI MUZICAL AL TĂTARILOR DOBROGENI[1]

G. SULIŢEANU

Institutul de etnografie şi folclor, str. Nikos Beloiannis, nr. 25, Bucureşti

10—XI—1963

Culegerea şi studierea folclorului tătarilor dobrogeni este o acţiune firească în condiţiile noi oferite cercetării ştiinţifice de regimul democrat popular prin orientarea interesului folcloriştilor romîni şi spre folclorul minorităţilor din R.P.R., a căror viaţă culturală era aproape complet necunoscută pînă înainte de 23 August 1944.

Studierea folclorului tătarilor dobrogeni ne-a dezvăluit o viaţă folclorică în plină efervescenţă. Apariţia unor noi elemente şi dispariţia altora, chiar de la o culegere la alta, au constituit fenomene folclorice ce se cereau înţelese în întregul complex al existenţei lor. Au fost culese şi studiate : cîntecele, obiceiurile şi jocurile de copii, cîntecele şi obiceiurile de sărbătoare, cîntecele de nuntă, cîntecele funebre, cîntecele de leagăn „şîn", „beyt", povestirile cu cînturi, proverbele, cîntecele obişnuite (de dragoste, de recrutare, de război, emigrare, „destan" [2]), cîntecele de joc, „mané", şi muzica jocurilor interpretată instrumental, fără execuţia vocală tradiţională.

Atît culegerea cît şi studierea folclorului tătarilor dobrogeni au necesitat, după prima culegere ce fusese realizată sporadic, adoptarea unei metode de lucru ce avea să sistematizeze viitoarele culegeri [3] după cerinţele

---

[1] Articolul de faţă reprezintă prima parte a studiului asupra folclorului muzical tătar ce va însoţi cele 397 de transcrieri muzicale din volumul *Folclorul muzical al tătarilor dobrogeni*.

[2] Cîntecele „destan" sînt create cu prilejul unei morţi pretimpurii, de către o rudă sau unul dintre prietenii decedatului.

[3] În urma transcrierii şi documentării informative asupra celor 67 de piese muzicale culese în prima deplasare (noiembrie, 1953) s-a avut în vedere studierea materialului folcloric al celor două ramuri tătare mai importante : nogai şi krîm, alegîndu-se ca centre reprezentative comunele : Ciocîrlia de Jos şi Valea Neagră (rn. Medgidia) pentru ramura nogai, iar pentru ramura krîm, comuna Tătaru (rn. Negru Vodă). În cei şapte ani cît a ţinut cercetarea fol-

https://biblioteca-digitala.ro

particularităților prezentate de însuși materialul folcloric. Pe măsură ce materialul era cercetat, s-au conturat anume probleme specifice ce priveau atît fenomenele folclorice ca determinate de condițiile vieții social-economice din trecut și de astăzi ale tătarilor dobrogeni, cît și anumite particularități ale limbii, versificației și muzicii. Apoi studierea unor genuri specifice ca „șîn", sau a altora de origine orientalo-tătară ca „beyt", a „povestirilor cu cînturi", a diferitelor obiceiuri însoțite de muzică au trezit un interes crescînd prin noile date și aspecte folclorice dezvăluite. Fenomenul de interferență vădită dintre diferitele probleme folclorice a necesitat ca, pentru elucidarea problemelor ivite, să nu poată fi neglijat nici un domeniu de manifestare muzicală, cercetarea necesitînd a avea în vedere, alături de materialele folclorice propriu-zise muzicale, literare, coregrafice, și unele laturi de natură etnografică. Astfel, pe cît posibil, fenomenul folcloric a fost studiat în întregul manifestării sale. Nici incursiunea istorică nu a putut fi lăsată deoparte, din necesitatea de a obține unele explicații privind legătura genetică a unor elemente folclorice aflate la tătarii dobrogeni cu ale altor popoare, în majoritatea lor de origine turcică.

★

Prezența neamurilor orientale pe pămîntul locuit de romîni este atestată încă din cele mai vechi timpuri. Începînd cu sciții și sarmații dinaintea erei creștine, apoi bulgarii, hunii, cazacii, ungurii, pecenegii, cumanii și sfîrșind cu tătarii ce au încheiat ciclul atît de zbuciumat al migrațiunilor din sec. al II—XI-lea, mărturii scrise consemnează perindarea acestor popoare, uneori cu istoria curmată pe pămîntul romînesc.

Puținele mărturii scrise consemnează uneori și numele gentilic al unor triburi tătare cu care poporul romîn a avut de-a face. Astfel, Dimitrie Cantemir relatează în secolul al XVII-lea despre prezența triburilor nogaice Orak-Uglî și Orumbet-Uglî [4]. Urmașii direcți ai acestora locuiesc astăzi în mijlocul și nordul Dobrogei [5].

În prezent, tătarii din Dobrogea cuprind alături de cele două mari ramuri etnice principale, nogai și krîm, și alte ramuri mai puțin numeroase, astăzi pe cale de dispariție : kurzii, kirghizii, kerîșii, kara-

---

clorică s-au realizat și culegeri mai mici, cu rol de sondaj, în satele : Ciocîrlia de Sus, Valea Dacilor, Ovidiu (rn. Medgidia), Osmancea, Hagieni (rn. Negru Vodă), și orașele Medgidia și Constanța. Prin informatorii aflați temporar într-unul din satele de mai sus, zona de cercetare a fost lărgită, culegîndu-se informații și material folcloric și din localitățile : Albești, Mangalia Ciobănița, Negrești (rn. Negru Vodă), Mereni, Poarta Albă, Veteranu, Goleș, M. Kogălniceanu Basarab (rn. Medgidia), Nuntași, Murighiol, Caraibil (rn. Tulcea), Tekirghiol (Constanța) astfel că întreaga zonă folclorică a satelor și orașelor unde se află colectivități tătare a fost cunoscută. În total s-au realizat patru culegeri la teren însumînd patruzeci de zile, și mai mult culegeri la București, cu deținători de cîntece populare originari din Dobrogea. S-au culeș peste 700 de piese, dintre care 579 au fost înregistrate pe bandă de magnetofon. S-a lucrat cu 11 informatori de ambele sexe, între 8 și 78 de ani (52 bărbați între 16 și 78 ani ; 43 femei între 15 și 76 ani, și 24 copii între 8 și 14 ani).

[4] Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei*, București, ed. III, p. 20—21.

[5] Ei au fost identificați cu prilejul unei cercetări speciale pe care am făcut-o asupra semnelor tribale.

https://biblioteca-digitala.ro

başii, cerkezii, tații. Concentrarea teritorială a acestora se prezintă astfel: nogaii în raioanele Medgidia și Tulcea, krîmii în raionul Negru Vodă și mai puțin în raionul Medgidia, iar restul trăiesc amestecați printre aceștia cîte una sau două familii la un grup de sate.

Cercetarea folclorică a necesitat ca o dată cu limpezirea problemelor ridicate de anume particularități structurale poetice și muzicale, să fie avută în vedere pe cît posibil cunoașterea condițiilor existenței sociale din trecutul și din prezentul minorității tătare. Aceste date s-au dovedit a fi foarte utile pentru înțelegerea mai adîncă a anumitor fenomene folclorice, contribuind de multe ori la explicarea lor. Astfel s-au conturat următoarele:

a) Între diferitele ramuri tătare s-au putut observa unele deosebiri atît în ceea ce privește obiceiurile, felul de viață cît și tipul antropologic, datorită pe de o parte originii lor tribale diferite cît și dezvoltării social-economice de asemenea diferite în timp. Mai apar și alte deosebiri ca: anume particularități lingvistice sau muzicale în desfășurarea acelorași manifestări folclorice etc. Însă, pe de altă parte, unele puternice asemănări folclorice ne duc către acea comunitate reprezentativă pentru un popor, chiar dacă în momentul de față structura și evoluția folclorică nu e identică.

b) Colectivitatea tătară se prezenta, pînă aproape în timpul nostru (primul război mondial), organizată pe mici comunități, îmbinînd rămășițele de organizare socială a vechilor triburi cu influențe de organizare feudalo-capitalistă.

c) Analfabetismul reprezenta una din plăgile sociale serioase. Pînă la 23 August 1944, starea culturală a tătarilor dobrogeni se menținea încă la nivelul înapoiat al unei colectivități lipsite de un alfabet propriu. Numai pătura intelectuală folosea alfabetul arab; în popor însă scrierea arabă a continuat să rămînă aproape necunoscută.

d) Drastica despărțire socială între generații pe de o parte, iar pe de alta între sexe — reminiscență a unei educații tribale alimentată în decursul timpului și de religia mahomedană —, implica norme de conduită diferită pentru tineri și bătrîni, copii, femei, fete și bărbați.

Într-o comunitate astfel organizată era firesc ca și manifestările folclorice să aibă același caracter diferențial. Petrecerile și toate manifestările folclorice se desfășurau separat, pe sexe și generații. Bărbații și femeile, fetele și băieții, aveau fiecare locul, odaia lor de petrecere. După primul război mondial au apărut unele libertăți, printre care și petrecerea tineretului la nuntă în aceeași încăpere, totuși încă despărțite fetele de băieți printr-o funie sau o bancă... păziți de către un bătrîn înarmat cu un bici pentru a păstra astfel distanța reglementară. Numai astfel se mai puteau executa tradiționalele cîntece improvizatorice antifonice „șîn", cu rol de comunicare a gîndurilor între băieți și fete [6].

[6] Acest gen interesant cu rol de legătură între băiat și fată a dispărut aproape brusc. În anul 1953 se mai practica de către tineret în satul Ciocîrlia de Jos, ca în anul 1957 noua generație de tineri abia să-și mai aducă aminte de el și nicidecum să-l practice. G. Sulițeanu, *Genul „șîn" — cîntecul tradițional al tineretului* (în curs de publicare).

https://biblioteca-digitala.ro

e) Fiecare generație apare ca deținătoare a unor genuri specifice ș care și le însușește sau părăsește o dată cu vîrsta. De exemplu, copiii mi au, pînă la 10—12 ani, cîntecele, jocurile și obiceiurile lor. Între 10 15 ani învață altele, printre care și primele cîntece obișnuite.

Era, de altfel, și vîrsta potrivită însușirii tehnicii de improvizație genului „șîn" cu care urma, pînă aproape în zilele noastre, să-și cîștig partenera sau partenerul dorit. Flăcăii se pregăteau să intre în viaț maturilor cu multe cîntece de: dragoste, recrutare, cîntece de joc etc o dată cu unele obiceiuri speciale, de conduită față de colectivitate, ca d pildă: „Qart agasî" și „Ndemezi", pe care aveau să le practice pînă l căsătorie.

Și fetele aveau cîntecele, jocurile și obiceiurile lor.

După căsătorie urma o oarecare potolire convențională aparentă O parte din repertoriul folcloric, în special unele genuri ca: „șîn", obiceiu și cîntece agrare, erau părăsite și înlocuite cu alte prilejuri. Astfel, bărbați participau intens la obiceiul povestitului, mai cîntau și jucau doar pe l nunți, iar femeile, ocupate cu gospodăria și copiii, cîntau la legănat și-i învățau la rîndul lor copiii cu primele obiceiuri, jocuri și cîntece de copi Se poate observa cum în tot acest timp avea loc procesul trecerii tradiți de la o generație la alta. Noile generații aduceau experiența propriilor viet îmbogățind cu noi sensuri obiceiurile și cîntecele străvechi și mai ales creîn cîntece noi. Preluarea urma să sufere adaptarea la gustul și mentalitate generației primitoare, care dăruia în schimb fenomenului folcloric n elemente, cu proaspete imagini artistice.

f) Urmărirea relațiilor sociale interne și externe ale colectivităților tătare a mai relevat:

1. Între diferitele ramuri tătare relațiile nu erau întotdeauna bun ci vechi considerente asupra stării materiale, a unor obiceiuri, a origin familiare-tribale, dădeau loc la unele divergențe reflectate prin așezăr deosebite și interdicția căsătoriilor mixte".

2. Pe de altă parte, relațiile dintre tătari și turci, contrar înrudir de neam, comuniunii religioase și... „admirației tătarilor" față de putere și cultura turcilor, erau dintre cele mai proaste, deoarece turcii disprețuia profund pe tătarii dobrogeni, socotindu-i inferiori. Tătarii însă nu a pregetat a-și îmbogăți folclorul cu unele obiceiuri mahomedane și, ma ales, cu foarte multe cîntece și jocuri, acestea din urmă reprezentînd pînă aproape în zilele noastre, capricioasa, efemera, însă mult dorită.. „modă".

3. Față de neamurile creștine, tătarii, ca și ceilalți orientali, s țineau la o riguroasă distanță impusă de religia mahomedană. Cu toat acestea, față de romîni, pe care îi denumeau „molduwan" (probabil dup primii romîni, locuitori ai Moldovei, cu care au venit în contact), sentimen tele de prietenie luau din ce în ce mai mult locul neîncrederii.

https://biblioteca-digitala.ro

g). Noua viață politică și economică deschisă în zilele noastre de prefacerile regimului socialist a zdruncinat din temelii întregul edificiu al vieții tradiționale orientale, al unei țărănimi tătare muncitoare, exploatată ca și altele, în cea mai mare parte analfabetă, sărăcită, cu multe reminiscențe retrograde, ce trăia la periferia poporului turc, și care dibuia drumul prieteniei cu romînii și celelalte neamuri. Noile condiții de viață deschideau orizontul tuturor posibilităților unei vieți omenești. Tătarii dobrogeni au aderat la mișcarea revoluționară de construire a socialismului în Dobrogea, înscriindu-se în G.A.C.-uri și participînd din plin la lupta de reconstrucție a țării. Noile condiții de muncă, împroprietărirea, colectivizarea, mecanizarea agriculturii, școlarizarea, au determinat o cotitură însemnată, ducînd prin însușirea cu aviditate a noului către o evoluție rapidă a mentalității tătarului dobrogean din zilele noastre.

Fig. 1 — Tînără femeie la roata de tors.

Din analiza materialului folcloric respiră permanenta luptă dintre nou și vechi, dintre prezent și trecut. Vertiginoasa dispariție a unei părți a tradiției, cu folclorul ei necorespunzător noii mentalități, este un fapt ce merită a fi consemnat pentru înțelegerea evoluției fenomenelor folclorice.

★

Înainte de a trece la expunerea rezultatelor analizei structurale poetice și muzicale, sînt necesare cîteva observații cu privire la unele probleme de natură metodologică, probleme ce s-au ivit pe parcursul definitivării și studierii materialului folcloric.

I. Necesitatea traducerii corecte a textelor impunea o muncă deosebit de riguroasă. De multe ori traducătorul, tătar intelectual, nu se putea obișnui cu unele expresii populare, sau altele, specifice vreunuia dintre dialectele limbii tătare, socotindu-le incorecte față de limba literară (cultă-krimeiană), sau alteori față de originalul cuvîntului din limba turcă.

De asemenea, nu întotdeauna limba cîntată corespundea limbii vorbite. Au apărut influențe fonetice, datorită interpretării muzicale, sau chiar pronunțarea greșită de către cîntăreți a unor cuvinte de origine turcă, persană, arabă, al căror sens nu le era cunoscut.

https://biblioteca-digitala.ro

Toate aceste fenomene, des întîlnite și în folclorul altor popoare, trebuie luate în considerație și evidențiate fie prin diferite sublinieri în text, fie prin anumite note complementare, însă materialul folcloric trebuie redat așa cum a fost interpretat de către executant.

II. Terminologia diferitelor genuri poate provoca, uneori pe neașteptate, serioase încurcături. În primul rînd, și aceasta în destul de multe cazuri, se relevă o deosebire netă între terminologia cultă a cercetătorilor (uneori și aceasta neunitară) și terminologia populară. De exemplu, termenul „destan", folosit de către cercetători pentru străvechile povestiri epice cu cînturi, în popor reprezintă o categorie de cîntece din genul cîntecelor obișnuite, în timp ce povestirile cu cînturi nu au nici o denumire specială, ele fiind cunoscute sub denumirea eroului sau eroilor principali: „Șora-Batîr", „Kor-Oglu", „Edege-Batîr" etc. sau termenul de „ğîr", care pentru unii cercetători reprezintă cîntecele obișnuite în popor. La tătarii din ramura nogai el denumește un strat mai vechi de cîntece cu un caracter special care se mai numesc și „beyt" [7].

Am mai întîlnit deosebiri în însăși terminologia populară de la o ramură tătară la alta sau chiar în cadrul aceleiași ramuri, de la un sat la altul. De exemplu, în comuna Osmancea există un obicei al lunii Ramazan, denumit „Temgid", căruia în satul Tătaru i se spune „Temeș" (deși ambele sate sînt cu locuitori din ramura krîm); sau, cîntecele denumite în satul Ciocîrlia de Jos și comunele din jur „nogai beyt" sau „meyt", în zona satului Valea Neagră sînt cunoscute sub denumirea de „ğîr", (deși ambele zone sînt cu locuitori din ramura nogai). Mai intervin și situații cînd una și aceeași denumire prezintă pentru ramuri diferite genuri diferite. De exemplu, termenul „Takmak" la tătarii krîm reprezintă genul cîntecelor funebre interpretate de către femei [8], gen ce la nogai are denumirea de „bozlaw", în timp ce la tătarii nogai desemnează un joc tradițional de nuntă recitat de către jucătorul solist, în schimbul căruia acesta primește din partea asistenței un dar în bani. Alteori, anumite denumiri au un sens pentru o generație și altul pentru cealaltă generație, ca în cazul genurilor „mané" și „șîn", ambele pe cale de dispariție. Ca urmare a acestei situații apar și dese controverse între generații, deoarece ceea ce nu cunoștea o generație era predispusă să nege celeilalte generații [9].

III. O altă problemă este aceea a felului în care urmează a fi analizat și prezentat materialul folcloric. Marea diversitate a genurilor se prezintă sub multiple aspecte ce se cer a fi luate în considerație din primul moment. Astfel: cîntecele, obiceiurile și jocurile de copii, cîntecele și

[7] S-ar putea ca „ğîr" să fi reprezentat în trecut la nogai singura categorie a cîntecelor obișnuite, deoarece și astăzi generația bătrînă din unele sate nogaice nu cunoaște ca genuri lirice vocale decît: „șîn", „ğîr", („beyt") și cîntecele de joc. Pe de altă parte, „ğîrul" are cu totul alt caracter decît acela al cîntecelor obișnuite, fiind creat și executat individual și reprezentînd anumite stări sufletești intime.

[8] La tătari există și un cîntec funebru „Susale", interpretat de către bărbați înainte de a se pleca cu mortul la cimitir.

[9] În satul Tătaru, bătrînii negau genul „mané", realizat în cîntecele de joc, spunînd că ei îl recitau, nicidecum să-l danseze. Tinerii însă afirmau că nu știau să fi executat vreun gen, „șîn". Pentru primii avem de-a face cu un fenomen de evoluție, adaptare la gustul tineretului, iar pentru ultimii genul „șîn" trebuie considerat dispărut.

https://biblioteca-digitala.ro

obiceiurile agrare, cîntecele şi obiceiurile de sărbătoare, cîntecele de nuntă, cîntecele funebre, cîntecele de leagăn, „şîn", „beyt", povestirile cu cînturi, cîntecele obişnuite, cîntecele de joc, „mané" şi jocurile interpretate numai instrumental (fără execuţia vocală tradiţională), reprezintă genuri cu întrepătrunderi între ele, cu schimbarea funcţionalităţii în timp şi ţinînd de diferite stadii de dezvoltare.

Mînuirea materialului folcloric necesită, pentru o mai bună sistematizare, procedeul clasificării pe genuri în cadrul cărora clasificarea muzicală pe tipuri, după anumite criterii de structură muzicală, pare cea mai potrivită, deoarece aceasta duce de multe ori şi către o prezentare a evoluţiei poetice şi muzicale în timp. Uneori însă, ca în cazul unor cîntece de nuntă, acestea au fost clasificate în grupa obiceiurilor, înaintea unor genuri mai vechi ca : „şîn", cînturile eposurilor (povestirile cu cînturi), „beyt", tocmai din cauza luării în consideraţie a funcţionalităţii cîntecelor de nuntă, ca obicei, cu toate că acestea, din punct de vedere structural şi muzical, reprezentau un stadiu mai evoluat, mult asemănător cu genul cîntecelor obişnuite.

IV. Unele materiale folclorice apar plasate între două genuri, avînd textul dintr-un gen şi muzica din altul. Acestea sînt uneori înrudite prin textul lor cu unele cîntece de nuntă şi genul „şîn". Alteori, avînd o funcţie diferită, ca : unele cîntece obişnuite devenite cîntece pentru anumite momente de sărbătorire a nunţii (scularea mirilor în zori după prima noapte), sau unele cîntece obişnuite, devenite cîntece de joc, „şînuri" devenite cîntece de joc, sau cînturi din povestiri devenite cîntece etc. În astfel de cazuri pare mai nimerit a se trece produsul hibrid în grupa genului în care a fost cules. În alte cazuri însă, unele licenţe sînt binevenite, de exemplu cînd pentru a putea sesiza pe loc procesul de evoluţie muzicală a unor genuri, varianta mai nouă în timp este trecută la o grupă mai veche (genul originar), alături de varianta mai veche în timp, identificată după anumite particularităţi de structură muzicală.

V. Clasificarea muzicală, pe tipuri melodice, de o mare libertate, pare totuşi cea mai corespunzătoare stadiului actual al dezvoltării muzicale a folclorului tătarilor dobrogeni. În special pentru genul cîntecelor obişnuite, acest procedeu apare ca singura rezolvare justă, deoarece aci întîlnim cea mai diversă complexitate structurală. Diferite influenţe, precum şi diferite stadii de evoluţie se împletesc cu atîta tărie încît a lua unul sau altul dintre caracteristicile muzicale drept criteriu fix de clasificare ne poate duce, de cele mai multe ori, la îndepărtarea variantelor şi amestecarea lor printre tipuri melodice diferite. În schimb, procedeul clasificării prin luarea în consideraţie a tuturor elementelor structurale, cu diferitele lor procese de interdependenţă, în cadrul tipurilor melodice, duce către o clasificare naturală, reliefînd cu multă claritate diferitele stadii de evoluţie sau diferitele influenţe. Clasificarea pe tipuri melodice mai prezintă şi avantajul evidenţierii procesului de îmbinare a cîntecelor de diferite influenţe străine cu cîntecele specifice tătarilor dobrogeni, relevînd cu deosebită claritate acele elemente structurale ale textului, poeticii şi muzicii specifice tătare.

https://biblioteca-digitala.ro

VI. Analizarea materialului folcloric mai necesită a lua în considerație și alți factori determinanți în procesele de evoluție și creație care datorită naturii lor complexe nu întotdeauna au putut fi cu ușurință observați. Caracteristici ale existenței materialului folcloric specific tătarilor dobrogeni, avînd în vedere : a) stadiul de evoluție al diferitelor obiceiuri, b) execuția colectivă și cea individuală ca ținînd de diferite genuri, c) aspectul prezenței lăutarilor și al instrumentelor muzicale, d) diferitele înrudiri și influențe folclorice cu folclorul altor popoare, e) stadiul actual al procesului de creație, constituie la rîndul lor probleme ce trebuie a fi analizate.

a) *Stadiul de evoluție al diferitelor obiceiuri.* Caracterul păgîn al majorității obiceiurilor tătarilor dobrogeni reprezintă reminiscențe de străvechi credințe preislamice, șamanice, în care mentalitatea primitivă căuta explicarea fenomenelor naturii și a altor fenomene înconjurătoare, necesitatea organizării sociale, necesitatea apărării vieții omenești de boli, de moarte. Toate acestea constituiau probleme de existență, pe care religia mahomedană adoptată ulterior s-a dovedit a nu le putea rezolva.

Aproape toate obiceiurile se practicau noaptea, între apusul și răsăritul soarelui, puternică reflectare a străvechiului cult al lunii, practicat în trecut de multe dintre popoarele orientale. Cu timpul, aceste obiceiuri și-au pierdut din semnificația lor și o dată cu aceasta și sensul multora dintre cuvintele cîntecelor ocazionale care s-au transmis deformat și foarte greu, sau cu neputință de-a fi identificate de către cercetători.

Începînd cu perioada dintre cele două războaie mondiale, evenimentele sociale au subminat profund străvechile obiceiuri, determinîndu-le să dispară cu repeziciune [10].

De mai multă vreme conținutul străvechi al unora dintre obiceiuri evoluase către spectacol. Așa se prezintă în special obiceiurile care folosesc deghizarea ca : „Șarî eșki", „Șuwal", „Ndemezi" [11] sau obiceiurile agrare de primăvară : „Nawrez", cele de secetă : „Sutqadîn", „Paparuda" și „Ğawîn" .

Singur „Kureșul", străvechi obicei de lupte libere practicate în sunetele dualului și ale zurnalei, nu numai că a rezistat, dar s-a și încadrat perfect în mișcarea sportivă din zilele noastre, căpătînd o amploare deosebită și printre romînii dobrogeni care bucuroși îl învață de la tătari. Foarte des „Kureșul" este întîlnit pe stadioanele sportive oficiale sau improvizate în cîmp, ale orașelor și satelor dobrogene. Interesantă este și evoluția datei începerii acestui obicei voinicesc. În trecut, „Kureșul" începea la sărbă-

[10] Printre alte reminiscențe străvechi ale căror urme dispar astăzi o dată cu bătrînii ar fi : semnul tribal-familial „tabîñ", simbolica culorilor, tradiția numirilor personale în cadrul unei familii după anumite criterii de legătură sau succesiune, denumirea populară a anilor, legile „ture", foarte multe obiceiuri casnice și agricole, obiceiul de ajutor secret colectiv „Ndemezi", obiceiul „Kart agasî" etc.

[11] Obiceiul „Ndemezi" a format obiectul lucrării ce urmează să apară în *Acta Orientalia*, 1964, vol. VI sub titlul : *Obiceiul „Ndemezi", o străveche formă secretă de muncă colectivă în ajutorul celor nevoiași* de G. Suliteanu.

https://biblioteca-digitala.ro

torile „Tepreș" [12], sărbătoare a primăverii împlinite. De cîțiva ani însă, „Kureșul" începe la 1 Mai, sărbătoare internațională a muncii, după care se mai practică cîteva duminici la rînd [13]. O dată cu aceasta, însăși sărbătoarea „Tepreș" a trecut asupra zilei de duminică, iar de organizarea petrecerii în aer liber se ocupă căminul cultural în colaborare cu școala, sfatul popular și comitetul de bătrîni ai satului. Aceștia urmează să strîngă darurile tradiționale „bairak" — creanga împodobită cu batiste, basmale și panglici multicolore — și un berbec, simbol străvechi al puterii învingătoare. De asemenea, se ocupă și de angajarea lăutarilor (zurna și daul), mobilizarea mașinilor și a căruțelor pentru transportul participanților etc.

Fig. 2. — Obiceiul „Sarî—eșki" [Capra galbenă].

Din punct de vedere folcloric, mai toate cîntecele acestor obiceiuri cuprind vechi elemente de structură poetică și muzicală, oferindu-ne un material important pentru studierea caracteristicilor și evoluției versificației și muzicii populare ale tătarilor dobrogeni.

b) Execuția colectivă și execuția individuală. În afara cîntecelor de leagăn, a povestirilor specifice orientale [14], a „beyturilor" și a bocetelor, absolut toate celelalte genuri se execută în colectiv, pe sexe și de obicei în doi. Cîntatul în doi, pe prietenii, este atît de înrădăcinat în practica tătarilor dobrogeni, încît chiar și unele cîntece foarte melismatice sînt executate cu atîta măiestrie la unison, că numai cu greu putem distinge cele două voci.

Și în genurile cu execuție antifonică : „șîn", „mané" și cîntecele de joc, participanții cîntă cîte doi în fiecare din cele două grupe angajate în dialogul respectiv.

Cîntatul în grup mai mare se practica numai cu prilejul executării cîntecului funebru bărbătesc „Susale", cu prilejul cîntecelor copiilor și al anumitor obiceiuri ale tineretului.

---

[12] „Tepreșul" se manifesta—se pare de foarte multă vreme—ca o serbare cîmpenească la care participă colectivitățile unui grup de sate. Sărbătoarea avea loc trei zile de vineri la rînd, începînd din a șaptea săptămînă de la sărbătoarea „Oraza Bairam" (Anul Nou), prima vineri fiind socotită zi de „Kîdîrlezi". În trecut, pînă înainte de primul război mondial, aveau loc alături de „Kureș" și mult vestitele întreceri de cai.

[13] Ziua de duminică a luat locul zilei de vineri, care era în trecut zi de odihnă, de sărbătoare, deoarece ziua de vineri a devenit în timpul nostru o zi obișnuită de lucru.

[14] Pentru prima oară am folosit denumirea de povestiri specifice orientale pe care am dat-o povestirilor cu cînturi, în lucrarea *Eposul tătar Sora — Batîr*, în care am analizat pe larg acest gen. Aceste povestiri se caracterizează prin intercalarea sub formă de cînturi a principalelor dialoguri ale eroilor.

https://biblioteca-digitala.ro

c) *Lăutarii și instrumentele muzicale.* Un loc foarte important, d mai nou în timp, îl ocupă lăutarii. Muzica populară a tătarilor dobrog se caracteriza în trecut printr-o aproape exclusivă interpretare voca Singur saz-ul mînuit cu măiestrie de către akîni, — cîntăreți renun — este menționat de amintirile bătrînilor ca însoțitor al povestiri specifice orientale. În trecut, la petreceri, cîntecul vocal nu se cerea aco paniat și nicidecum înlocuit cu muzica instrumentală. Jocurile erau însoț numai vocal de către însuși da satori, avînd interludii fre nate. Uneori aceste interlu erau însoțite de pocnete degete sau bătăi din palr Zurnaua și daulul[15] sînt pr tre primele instrumente prelu de către colectivitatea tăt dobrogeană de la turci. La treceri mai mici se mai folo darbuca[16] și zilimașa[17]. Cît d pre fluierul, cavalul și cimpoi acestea nu erau folosite în pr tica instrumentală[18]. În ultin timp au mai apărut : clarinet ce tinde să înlocuiască cu m succes zurnaua, vioara și ac deonul !

Fig. 3. — Lăutari cu zurna și daul.

Prezența lăutarilor se p a fi datorată unei influențe t ceşti, ca o evoluție a gustului muzical și coregrafic. Astăzi, muzi instrumentală este nelipsită la tot felul de petreceri, tinzînd să înloc iască totalmente, la joc, interpretarea vocală, prin aceasta ducînd la d pariția unuia dintre cele mai interesante laturi ale jocului oriental : strîn legătură și corespondență dintre gestică, cuvînt și muzică.

d) *Înrudirile și influențele cu folclorul altor popoare.* Pe deopa întîlnim elemente folclorice comune cu ale altor popoare turcice : k ghizi, uzbeci etc. în producțiuni folclorice depistate astăzi ca fiind spe fice pentru tătarii dobrogeni și făcînd parte dintr-un stadiu folcloric n vechi : povestirile epice specific orientale, cîntece funebre, cîntece leagăn, cîntece și obiceiuri practicate de către copii, „beyt", „șîn".

---

[15] Tobă de mărime mijlocie, bătută pe ambele părți cu cîte un băț : „Ciubucul", beţişor subţire şi uniform şi „ciakmar-ul", un băţ de aproximativ o jumătate de metru, av la capătul de bătut forma de lingură.

[16] Un vas cilindric de pămînt, acoperit la unul din capete cu o membrană de piele care se lovea ritmul cu palma.

[17] Mic instrument de percuție, de forma unui cleşte, cu mici plăcuțe metalice la amb capete.

[18] Cu acest prilej s-a putut constata și lipsa din folclorul tătarilor dobrogeni a unui rep toriu păstoresc

https://biblioteca-digitala.ro

Cîntecele de joc, cîntecele obişnuite şi jocurile în execuţie instrumentală reprezintă genuri ce într-o anumită perioadă au fost influenţate de turci [19].

Influenţa turcă a avut în folclorul tătarilor dobrogeni puternici factori de propagare ca: emigranţii turci veniţi în trecut din Anatolia, lăutarii turci, discuri de patefon, cărţi cu povestiri şi cînturi. Toţi aceşti factori au influenţat în special cele două genuri: cîntecul obişnuit şi jocul. Unele cîntece şi jocuri turceşti au fost atît de mult adaptate de către tătarii dobrogeni, încît au fost firesc integrate în patrimoniul folclorului tătar. Cu acest prilej, aceste producţii folclorice au căpătat, prin adaptare, o seamă de particularităţi de text şi muzică specifice folclorului tătarilor dobrogeni.

Întîlnim de asemenea în cîntecul popular tătar rezonanţe ale cîntecului popular ucrainean, în majoritate preluate de la tătarii din U.R.S.S. După 23 August 1944 gospodăriile agricole colective, căminele culturale, şcolile de tractorişti, fabricile, universităţile, radioficarea şi, pentru prima oară cu toată libertatea, căsătoriile mixte au constituit principalii factori de influenţare a folclorului romîn asupra celui tătar. Tinerii tătari cîntă astăzi foarte multe cîntece romîneşti, iar romînii participă în permanenţă la petrecerile de orice fel ale tătarilor.

Alături de muzica populară romînească mai pătrund în cîntecele obişnuite şi o seamă de cuvinte romîneşti, proces ce în limba tătară vorbită şi-a făcut apariţia de mai multă vreme.

e) *Stadiul actual al procesului de creaţie.* Ca o sinteză a frămîntărilor intervenite pe parcursul evoluţiei folclorului tătarilor dobrogeni se relevă stadiul actual al procesului de creaţie.

Prezenţa genurilor bazate pe improvizaţie, „şîn", „mané", cîntece funebre, cîntece de leagăn, „beyt", „destan", ne indică o sursă de largă şi bogată inspiraţie înrădăcinată în tradiţia folclorică.

Alte genuri, ca: jocurile, cîntecele de joc, cîntecele de nuntă, cîntecele obişnuite au o exprimare oarecum fixă, fiind supuse unui proces de creaţie mai estompat, prin unele modificări parţiale: de exemplu, adaptări la întîmplări personale, adaptări la anumite evenimente (în special cîntecele de emigrare şi război), localizări etc. Sînt însă şi genuri în care procesul de creaţie aproape că este interzis. Acestea sînt: cînturile din povestiri [20], cîntecele şi jocurile de copii şi cîntecele obiceiurilor de sărbătoare.

---

[19] Fapt ce l-a determinat pe cercetătorul german Dr. Herbert Yanski ca să afirme, în urma analizei textelor din culegerea lui Robert Lach, *Krimtatarische Gesänge* din: *Gesänge russischer Krigsgefangener II Band, Turktatarische Völker*, Edit. Hölder — Pichler-Temp Ky A.G., Viena şi Leipzig, 1930 că la tătarii din Crimeea nu există cîntece tătare, ci numai turceşti. S-a putut ajunge la această afirmaţie probabil din cauză că din cele 79 de cîntece, aproape toate făceau parte din genul cîntecelor obişnuite, gen ce de multă vreme se afla sub influenţa turcească. Condiţiile culegerii d-lui R. Lach, cît şi numărul restrîns al informatorilor — patru bărbaţi — nu i-au putut pune la îndemînă acele genuri şi categorii de cîntece în realizare specific tătară.

[20] Spre deosebire de partea în proză a povestirii, în care povestitorul îşi putea da frîu liber imaginaţiei şi cunoştinţelor sale, introducînd în cadrul episoadelor obligatorii orice elemente necesare captivării interesului auditoriului, de la ochian, telefon, telegrame... la anumite localizări dobrogene.

https://biblioteca-digitala.ro

De asemenea, interesant se prezintă procesul noilor creații în cuprinsul vechilor genuri. În „șîn", „mané", cîntecele de joc, noile producții cu conținut progresist apar combative, satirice, utilizînd procedee de creație tradiționale adaptate unor imagini artistice noi, corespunzătoare exprimării noului conținut.

★

Analiza structurală morfologică la care a fost supus materialul folcloric a relevat anume particularități de natură lingvistică, poetică și muzicală, unele dintre ele apărînd ca specifice unor genuri, altele comune mai multor genuri, toate însă ca un fir conducător de legătură, ca o permanență a continuității în timp și spațiu a unor elemente structurale de natură folclorică, specifică existenței și evoluției folclorului tătarilor dobrogeni. Textul și muzica, studiate fiecare în parte, au dat la iveală unele caracteristici generale specifice întregului folclor muzical, precum și alte caracteristici particulare, prezente numai în unele genuri. Următoarele observații vor căuta să expună foarte pe scurt cîteva dintre rezultatele acestei cercetări:

A. TEXTUL

1. Există anumite deosebiri dialectale între diferite ramuri tătare și în special între dialectul nogaic și cel krimeian. De exemplu, în dialectul nogai consoana „ș" se pronunță „s", de unde și proverbul: „Șu degenit atasî Krîm"! („Cine pronunță „ș" are tată krîm").

2. Anumite cuvinte de origine turcă se integrează în folclorul tătar prin adaptarea în primul rînd la normele fonetice ale limbii tătare. Vocalele „*ü*" și „*ö*" din limba turcă sînt pronunțate „*u*" și respectiv „*o*": înlocuirea unor consoane ca: „*f*" prin „*p*" de ex. („faidasî" = „paidasî"); „*v*" devine *uă* (scris „*w*"). (Se pare că pînă la un anumit stadiu de dezvoltare a limbii tătarilor dobrogeni nu se pronunțau consoanele *f* și *v*).

De asemenea „*ge*" din limba turcă se pronunță în tătară „*ye*", iar consoana „k" apare ca y. De multe ori chiar în cuprinsul aceluiași text se pot afla ambele feluri de exprimare ca o dovadă a stadiului actual de evoluție a limbii.

3. Cuvinte vechi, dispărute din limba curentă, reapar uneori în texte cîntate.

4. În limba tătară, ca și în cea turcă, nu există genurile feminin și masculin. Aceasta reprezintă o mare importanță în procesul de creație și al însușirii cîntecelor de către executanți, deoarece același cîntec poate fi adoptat cu foarte mare ușurință atît de către flăcăi cît și de către fete.

5. Împărțirea silabică, asemenea împărțirii din limba rusă este mult deosebită de aceea a limbii romîne. Urmînd probabil o străveche lege a limbii populare, acea a alcătuirii cuvintelor compuse din alte cuvinte în momentul ivirii necesității împărțirii acestea se detașează revenind la forma originară. De ex., cuvîntul „taşlap" se desparte „taș-lap" și nu „taşlap" cum ar apărea în limba romînă.

https://biblioteca-digitala.ro

În momentul execuţiei muzicale mai apar o seamă de fenomene ca: a) eliziunea unor silabe prin contopirea a două cuvinte sau prin înlăturarea silabei finale; b) silabele supranumerare [21]; c) silabe de completare; d) anacruze; e) diferite interjecţii; f) diferite tipuri de refrene; g) accentuarea uneori a unei consoane prin ataşarea la sfîrşit a vocalei *î*, mai rar *e*, *i* [22], sau accentuarea cu gura închisă a unei consoane [23].

7. *Strofa* cuprinde de obicei două versuri. O deosebită importanţă o constituie caracteristica strofei de a avea şi un conţinut independent faţă de restul cîntecului. Datorită acestui fenomen, strofele se pot detaşa cu uşurinţă de la un cîntec la altul şi de asemenea îşi pot inversa ordinea de la o execuţie la alta, fiind aşezate după voia executantului întocmai ca inelele unui lanţ. Cu toate acestea, se poate observa preferinţa păstrării primei strofe pentru cîntecul respectiv, acea strofă de la care de altfel îşi capătă şi denumirea.

Alături de strofele formate din două versuri întîlnim în poetica populară a tătarilor dobrogeni procedeul ciclurilor de versuri ce cuprind fiecare în parte un număr de obicei inegal de versuri, corespunzător unui episod al conţinutului cîntecului. Ciclul de versuri apare caracteristic pentru genurile: cînturile epice din povestirile specific orientale, „beyt", cîntece funebre şi unele cîntece de leagăn.

Se mai poate observa la cîntecele cu multe strofe în care se foloseşte stilul de exprimare metaforic, cum apare o legătură de idei între strofe, realizată de obicei prin folosirea unei aceleiaşi imagini poetice căreia prin uşoare transformări i se dă un conţinut diferit, necesar acţiunii diferite ce se desfăşoară în versul respectiv. De exemplu, în *Cîntecul lui Osman Paşa*, în care se descrie foarte plastic bătălia de la Plevna (1877) şi învingerea turcilor.

str. II.

„Marea Neagră a zis „nu mă vărs" /în Marea Mediterană a zis: „nu mă uit"

„Marele viteaz Osman Paşa/a zis: „eu din cort nu ies" (nu voi pleca de aci).

---

[21] Da, de, ta, te, apar uneori din necesităţi metrice. Alteori însă ele formează un plus faţă de numărul de silabe caracteristice textului respectiv, ceea ce ne duce la interpretarea lor ca reprezentînd şi o reminiscenţă a unui tip vechi de sintaxă. Aceasta cu atît mai mult cu cît ele apar, deşi mai rar, la unii bătrîni şi în limba vorbită.

[22] În astfel de cazuri, interpretarea muzicală divizează în două silaba din care face parte consoana respectivă. Am denumit acest fenomen „accentuarea consoanei prin amplificarea şi divizarea silabei" şi l-am consemnat prin intercalarea vocalei anexă între paranteze, precum şi sublinierea ei. În execuţia muzicală am legat sunetul respectiv de rest, printr-o linie punctată. Ca interpretare vocală urmează a fi citită împreună cu consoana căreia îi este atribuită. Uneori am putut observa cum acest fenomen nu se produce consecvent chiar în cuprinsul aceluiaşi cîntec.

[23] Accentuarea obţinută prin lipirea limbii de cerul gurii, duce la execuţia muzicală independentă a sunetului respectiv, fără însă a i se adăuga vreo vocală. Acest procedeu l-am notat în text prin sublinierea consoanei respective, iar muzical printr-o linie punctată.

https://biblioteca-digitala.ro

str. III.

„Marea Neagră curge vărsîndu-se/spre Marea Mediterană curge uitîndu-se. Marele viteaz Osman Paşa/arde Plevna din mers (în retragere) [24].

8. *Poetica* folclorului tătarilor dobrogeni se remarcă printr-o mare bogăţie şi frumuseţe a utilizării metaforelor de tot felul. Stilul de exprimare metaforic apare caracteristic pentru genul liric: „şîn", cîntecele obişnuite, cîntecele de joc, iar în celelalte genuri în mai mică măsură. Prezenţa metaforelor apare dependentă şi de exprimarea strofică. Ele apar de obicei în primul vers sau, mai rar, pe prima jumătate a versului amplu (cu măsură redublată), în strînsă corespondenţă cu versul următor sau, respectiv, cu cealaltă jumătate a versului amplu. În folosirea stilului metaforic, dezlegarea din versul următor se poate realiza prin două procedee: cînd metafora se prezintă *indirect*, ascunsă, încît pentru cel care nu este obişnuit apare de neînţeles, şi atunci cînd metafora apare ca *directă*, apropiată de simpla comparaţie, reflectîndu-se aidoma în dezlegare.

Uneori, în locul metaforelor apar simple comparaţii simbolice a căror dezlegare în versul următor se produce de asemenea *direct*.

Atît versul metaforă cît şi cel de simplă comparaţie (simbolică) apar în strînsă legătură cu acţiunea—conţinutul cîntecului respectiv—, ca o introducere fină, rarefiată a acesteia.

Alături de poeticele realizări comparative tradiţionale, întîlnim astăzi şi realizări comparative moderne. De exemplu, în cîntecul de dragoste:

str. I.

„Să mă fac o porumbiţă/ să mă aşed pe pieptul tău".

Nu pe-o lună, nici pe-un an,/ să fiu iubita ta de-a pururi.

str. II

„Avionului ce zboară pe sus/ i se vede roata"

„Dacă mă gîndesc la tine/ inima mea se rupe bucăţi, bucăţi".

Str. III

„Avionul ce zboară pe sus/ are şurub la roată".

Dintr-un loc îndepărtat am iubit un drag/ însă fără folos [25].

9. *Versificaţia* cuprinde mai multe tipuri distincte. Aceste tipuri par corespondente ale unor stadii diferite de dezvoltare ale folclorului tătarilor dobrogeni. Ele se conturează printr-o realizare proprie pentru anumite genuri, prezentînd aspecte interesante în organizarea lor.

---

[24] II Kara deniz akman dedi/ak denize bakmam dedi
Şanlida buyuc Osman Paşa/ben čadîrdan čikmam dedi
III Kara deniz akîp gide/ak denize bakîp gide
Şanlida buyuc Osman Paşa/Plevnayî yakîp gide

[25] *str. I* Kok Kogerşîn da, Kokregiñe qonayîm
Aylik *da* degil yîllîq *da* degil, ebediy yareñ bolayîm
str. II
Kokten uşqan samaliyotniñ, tegerşígí Koríne
Seni oylansam ğaş ğuregîn, parşa parşa bolîne
str. III
Kokte uşqan samaliyotniñ, tegerşígí ayqasîz
Uzaq yerden bir yar seudîm, oda mag'a faydasîz,

https://biblioteca-digitala.ro

a) *Tipul de versificație simplă* are de obicei șapte silabe. Versul simplu se împarte în două hemistihuri formate din patru plus trei silabe sau, respectiv, cinci plus două silabe. Uneori versul simplu cuprinde opt silabe avînd hemistihurile de cîte patru silabe, lărgindu-se cel de-al doilea hemistih originar de trei silabe.

Tipul de versificație simplă este caracteristic — prin versul de șapte silabe în organizarea hemistihică de patru plus trei silabe — pentru muzica populară executată vocal, în aproape toate genurile. El se face puternic simțit în genurile mai vechi, mai puțin evoluate, în timp ce în genurile mai evoluate, ca de pildă cîntecele obișnuite, se simte latent, ca o reminiscență a tipului mai vechi.

b) *Tipul de versificație simplă pe douăsprezece silabe* este de asemenea specific, însă pentru genul „șîn", cîntecele „beyt" și o parte din cîntecele obișnuite.

Pentru genul „șîn" și unele cîntece obișnuite el se prezintă de obicei în organizarea de șapte plus cinci silabe (7 (4 + 3) silabe + 5 (3 + 2) silabe).

În cîntecele „beyt" cele douăsprezece silabe apar în organizarea pe trei grupe a patru silabe. Acest tip de organizare a grupurilor de silabe este propriu numai cîntecelor „beyt" ce fac parte din stratul foarte vechi al cîntecelor existente azi.

c) *Tipul de versificație amplă, cu „măsură redublată"* este denumit astfel deoarece este format din două versuri simple. El cuprinde 14 sau 16 silabe, după cum versurile simple sînt formate din șapte sau opt silabe[26]. Acest tip este foarte frecvent în : cîntecele obișnuite, „mané", cîntecele de joc, în cînturile povestirilor lirice. Mai puțin sau chiar de loc în celelalte genuri. Se pare că acest tip de versificație este de influență turcească. În orice caz, oarecare premise duc către situarea mai nouă în timp a acestuia.

d) *Tipul de versificație liberă* este caracteristic pentru cînturile povestirilor epice și uneori în genurile : cîntecele funebre, cîntecele de leagăn și cîntecele „beyt". Versul acestui tip nu are un număr fix de silabe însă este format din celulele metrice de patru și trei silabe atît de caracteristice folclorului tătarilor dobrogeni.

e) În afară de aceste tipuri de versificație, mai întîlnim destul de frecvent, în cadrul aproape al tuturor genurilor, tipuri hibride, ca excepții ce se situează între aceste tipuri și reprezintă forme de trecere a căror evoluție se petrece chiar sub ochii noștri.

10. *Rima* nu prezintă o condiție esențială. Cu toate acestea întîlnim în anumite genuri aspecte diferite, caracteristice.

Parte din aceste genuri se află astăzi pe calea unei foarte apropiate dispariții totale (cînturile epice, „șîn", „beyt") prezentînd forme hibride firești stadiului actual de existență. Datorită însă analizării amănunțite

[26] Deoarece în tipurile de versificație *b* și *c* întîlnim cîte două grupe mari de silabe echivalente cu versurile simple ce la rîndul lor cuprind ca unități subdivizionare alte hemistihuri mai mici, am ales, pentru mînuirea mai ușoară a materialului în momentul analizei, denumirile de : hemistih I pentru fiecare din cele două subdiviziuni ale versului simplu (din tipurile : *a b* („beyt") și hemistih II (echivalent cu versul simplu) pentru tipurile *b* („șîn") și *c*. Astfel fiecare hemistih II cuprinde cîte două hemistihuri I.

https://biblioteca-digitala.ro

a fiecărui gen în parte, s-au mai putut desprinde unele constatări asupra felului caracteristic în care se desfășura prezența rimei. Astfel, în cîntecele cu versificație simplă întîlnim foarte des alături de rima la vers, asonanța sau lipsa rimei, ca de pildă în : „șîn", cîntecele de copii, cîntecele de leagăn și cîntecele funebre.

În cîntecele „beyt" e caracteristică rima realizată pe un ciclu de versuri prin folosirea aceluiași cuvînt final la fiecare vers.

În cîntecele cu măsura redublată (cîntecele obișnuite, cîntecele de joc, „mané", cînturile povestirilor lirice), rima apare la hemistihurile II pe primul și al doilea din versul întîi și pe al doilea din versul doi.

Cînturile din povestirile epice apar complet lipsite de rimă, ca o desfășurare liberă a textului pe cicluri de versuri și uneori sfîrșesc printr-un pseudorefren-invocație, sau avînd o foarte scurtă interjecție.

11. *Refrenul* se manifestă și el diferit, aproape în fiecare gen, după conținutul și gradul de evoluție parcurs. De la repetare (chemare-invocare) a unor cuvinte din : cîntecele de copii, cîntecele de leagăn, cîntecele funebre, unele cîntece de sărbătoare, unele cînturi ale povestirilor epice, întîlnim : refrene pe cîte un vers, mai rar pe cîte două versuri ce apar ca o sinteză a întregului conținut al cîntecului. Le putem observa mai mult în unele cîntece de sărbătoare, cîntece de nuntă, cîntece de joc și cîntece obișnuite. Mai puțin în genul „șîn", a cărui desfășurare artistică include cele două silabe caracteristice pe sunetele finale ale fiecărui vers, și care, uneori împreună cu interjecția prezentă în mijlocul primului vers — la sfîrșitul primului hemistih II (de șapte silabe) — au devenit specifice pentru acest gen.

B. MUZICA

1. Analiza structurii muzicale a relevat în primul rînd uimitoarea corespondență dintre text și muzică. Felul în care se condiționează aceste două importante entități ne-a dat la iveală procesul puternic al simbiozei lor, pe care l-am caracterizat prin denumirea de structură motivică. Aceasta ne-a furnizat prețioase elemente în problema legăturii dintre text și muzică, sub aspectele înrudite ale : metricii, ritmicii și melodicii.

2. În ce privește legătura dintre text și muzică, din punct de vedere al mobilității lor, aceasta prezintă aspecte diferite, dependente de specificul anumitor genuri. Astfel, putem observa cum la genurile străvechi ca de pildă : cîntecele de leagăn, cîntecele funebre interpretate de femei, „beyt", „șîn", „mané", bazate pe improvizație, creația poetică nelimitată folosește un număr oarecum restrîns de melodii, acestea fiind la libera alegere a cîntărețului.

Numai la cîntecele obișnuite, cîntecele de joc, jocurile de copii și cîntecele obiceiurilor întîlnim fixitate între text și melodie. Datorită acestui fapt, cîntecele pot fi cu ușurință identificate în memoria cîntărețului, — fie text sau muzică, — una prin execuția celeilalte. Categoria cînturilor din genul povestirilor specific orientale au o situație deosebită prin folosirea unei anume melodii, se pare aparținînd povestirii respective, pentru toate cînturile incluse în ea.

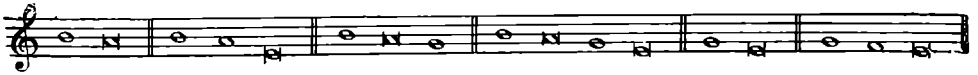
https://biblioteca-digitala.ro

O situație deosebită o au obiceiurile și cîntecele de copii, atît de asemănătoare între ele în ceea ce privește execuția muzicală. Datorită limbajului muzical limitat și caracteristic copiilor, legătura dintre text și muzică apare ca fiind mobilă, însă textul, prin inflexiunile sale caracteristice, diferite, dependente de conținutul său poetic cere o anume execuție muzicală.

3. *Stilul de execuție* este specific folclorului muzical al tătarilor dobrogeni, prin realizarea sa silabică, uneori ușor melismatică. Cît despre cîntecele amplu melismatice, acestea sînt cu toate, fără nici o excepție, de origine sau influență turcă. La aceste cîntece melismatice și în general în executarea sunetelor melismatice, acolo unde apar, observăm intonarea precisă a fiecărui sunet component al melismei. Execuția acestor melisme „tari" [27] necesită luarea în considerație a grupurilor ritmice din cuprinsul melismei, ce astfel executate dau un colorit ritmic deosebit cîntecului respectiv.

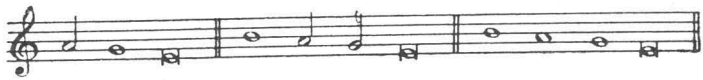
4. Alte cîteva dintre caracteristicile generale sînt : *diatonismul și intonarea temperată a sunetelor.* Împreună cu stilul de execuție silabic, aduc o lumină nouă și de astă dată veridică asupra mitului creat cîntecului popular tătar, de a fi : amplu melismatic, folosind sunete netemperate și scările muzicale cromatice. Aceste păreri care au constituit pînă în prezent caracterizarea folclorului muzical tătar se datorează cunoașterii de către cercetători, în acel timp, doar a unei laturi a folclorului tătar, aceea a cîntecului obișnuit dintr-o anumită regiune și perioadă de puternică influență turcească.

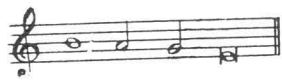
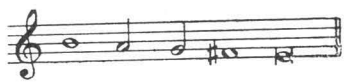
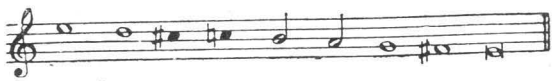
5. *Scări — ambitus — cadențe.* Extragerea și analizarea scărilor și a modurilor din materialul muzical avut la dispoziție ne-a oferit un foarte bogat și diferit tablou al posibilităților muzicale de această natură, cu interesante aspecte de la gen la gen.

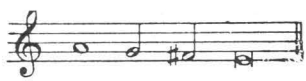
În momentul interpretării unui bogat tabel de scări și prin raportare la genul respectiv ca exponent al unui stadiu de dezvoltare muzicală, a reieșit caracterul unitar al mai tuturor scărilor și modurilor întîlnite. Astfel, din scările de numai două-trei sunete muzicale, mai rar patru, specifice cîntecelor de copii, exemplificăm doar următoarele :

Ambitusul cel mai frecvent este cel de terță mare, după care urmează cel de cvintă perfectă. Cadența finală specifică se realizează în cele mai multe cazuri pe treapta a doua (*la*), sau întîia (*mi*), și niciodată pe *sol.*

În cîntecele funebre predomină scările ce ne apar mult înrudite cu scările și cadențele cîntecelor de copii. Aci finala *mi* și-a cîștigat prepondereța, *la* rămînînd cu rol de cezură, tot ca o treaptă muzicală importantă.

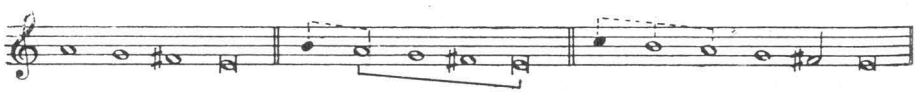
[27] Observate și de Bela Bartok și denumite astfel pentru prima dată în lucrarea scrisă în colaborare cu Albert B. Lord, *Serbo-Croatien-Folk-Songs,* New York-Columbia. University Press, 1951, vol. I. De altfel s-ar putea ca și aceste cîntece să fie tot de origine orientală, datorită puternicei influențe turcești din trecut, în acea parte a Europei.

https://biblioteca-digitala.ro

Ambitusul depășește uneori cvinta ajungînd, prin extensia ultimului sunet, la sextă (*do*). Acest procedeu este foarte vizibil prin prezența sporadică și secundară a sextei.

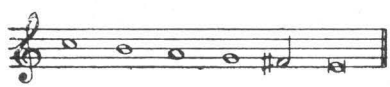
La genul cîntecelor de leagăn putem observa alături de scara

pe care am numit-o tradițională (împreună cu cele prezentate mai înainte), conturarea unei scări defective de tip minor, la rîndul ei originară în precedenta și obținută prin prezența sunetului de umplere *fa*

Evoluția acestui tip de scară am putut-o urmări în diferite exemple mergînd către un mod minor pînă la ambitusul de octavă :

La foarte puține exemple am întîlnit scara tetracordală, melodia însă derulîndu-se mai mult pe treptele *sol* și *mi* :



În cîntecele „bety", ce fac parte dintr-un strat mai vechi muzical, conturarea unei scări tetracordale cu cezura pe treapta a doua se observă din ce în ce mai clar :

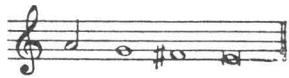


Alteori se observă stabilizarea treptelor de expansiune, secundare, ca în scara următoare :

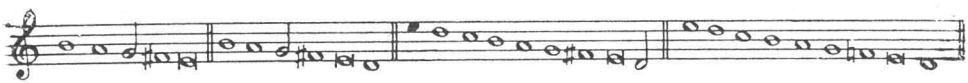


https://biblioteca-digitala.ro

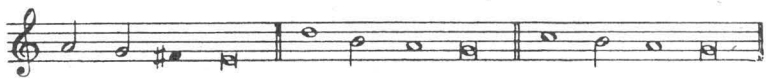
În genul „șîn" întîlnim frecvent scara tetracordală și în expansiune pînă la împlinirea octavei, a unui mod de *mi* avînd cadență finală (frigică) caracteristică,



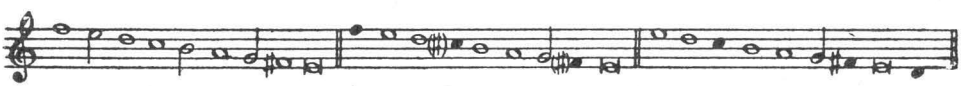
sau tinzînd spre un mod de *la*, în care cezura pe *sol* apare strîns dependentă de prezența subtonului apărut ca o expansiune inferioară a străvechilor scări :



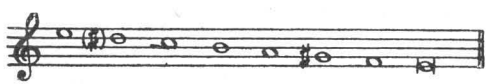
În cînturile eposurilor din povestirile specific orientale predomină scara de tip major-minor, *Sol-mi*, alături de modul *Sol*. În alte genuri vocale (cîntecele de sărbătoare și cîntecele de nuntă), alături de scările de mai înainte găsim și alte scări ca :

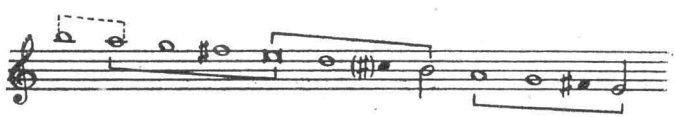


sau altele extrase dintr-o melodică mult evoluată, cu un ambitus mai larg, ca de pildă :



Celelalte genuri (cîntecele obișnuite, cîntecele de joc „mané" și jocurile executate instrumental) includ, pe lîngă tipurile cunoscute, moduri complete de tip minor, cu treapta a doua oscilantă, altele cu oscilarea treptei a șasea (*re*), sau a treptei a treia (*sol*) și foarte rar modul dublu cromatic *mi* :



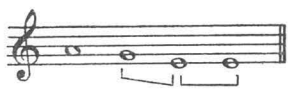
Jocurile interpretate instrumental prezintă și procese modulante de trecere dintr-un mod într-altul, datorită și specificului execuției lăutărești, dar și originii de influență străină (kurdă, turcă) a melodiei respective. În jocuri și în unele cîntece obișnuite s-a semnalat prezența unei scări ample de structură tetracordală (T st. T. specifică, se pare, muzicii mai multor popoare orientale) :

https://biblioteca-digitala.ro

Toate tipurile de scări prezentate aci se diversifică într-o multitudine de aspecte prin : schimbarea cezurii, frecvența treptelor principale, raportul treptelor de expansiune superioară și a celor de expansiune inferioară cu restul scării etc. Ele ne apar ca un rezultat evident al diferitelor stadii de evoluție muzicală specifică folclorului tătar, cît și a diferitelor influențe muzicale venite de la alte popoare [28].

S-a mai putut observa aproape totala absență a tipului de scară pentatonică atît de caracteristică pentru folclorul muzical romînesc.

Multitudinea aspectelor scărilor și a modurilor întîlnite în folclorul muzical tătar ar putea forma un material consistent pentru un amplu studiu muzical.

Interesantă ne-a apărut marea frecvență a unui tip de cadență finală pe motivul muzical :

sau

pe care am găsit-o de la cel mai vechi strat muzical folcloric pînă în genul cel mai evoluat, acela al cîntecelor obișnuite, însă bineînțeles că aci în proporții mult mai reduse.

6. *Ritmul* joacă un rol foarte important în muzica populară tătară dobrogeană. Utilizînd, astăzi foarte puțin, iar în trecut de loc, instrumentele de acompaniament ritmic, s-a dezvoltat și s-a menținut în decursul timpului o puternică pulsație ritmică în cîntecul vocal. Acest fenomen se poate observa și în cîntecele melismatice, unde întîlnim aceleași formule ritmice caracteristice înăuntrul grupului melismatic, cu o continuitate latentă a intonațiilor ritmice tradiționale.

Foarte frecvente sînt formulele ritmice de natură dipodică, urmărind fidel structura dipodică a versificației.

Se mai relevă prezența pregnantă, și se pare străveche, a unui ritm ternar, ale cărui urme persistă pînă în timpul nostru, evoluînd într-o factură modernă [29] în cîntecele obișnuite.

7. *Măsura*, atunci cînd ne apare cu claritate, prezintă de asemenea aspecte caracteristice. Astfel putem observa predominarea uneia sau alteia dintre măsuri în anumite genuri sau categorii de cîntece. În cîntecele

[28] De exemplu, s-a putut observa cum modurile cromatice au apărut ca o influență a muzicii turcești.

[29] Cînd am auzit aceste cîntece pentru prima oară, din cauza îmbinării unei melodici de factură romanțioasă cu acest tip de ritm ternar, am atribuit net acestui ritm o origine foarte nouă ca fiind o influență a cîntecelor romanțe-orășenești. Numai cînd am constatat prezența acestui ritm în genuri străvechi mi-am putut da seama că predispoziția tineretului tătar pentru astfel de cîntece avea cauze mult mai adînci.

https://biblioteca-digitala.ro

de copii, cîntecele de joc, unele cîntece de sărbătoare şi jocuri, găsim frecvent măsura de 2/4. În cîntecele de leagăn, cîntecele funebre, unele cîntece de sărbătoare, „şîn" şi unele cîntece obişnuite apar ca foarte caracteristice măsurile de 3/8 şi 6/8.

Măsura de 4/4 apare frecvent în cîntecele obişnuite şi „mané".

Măsura de 5/8 apare sporadic deşi este foarte frecventă în stratul de cîntece mai vechi în cadrul unor formule ritmico-metrice, fără însă a se desfăşura mai larg.

Măsura de 7/8 apare în unele cîntece şi jocuri de factură mai nouă în timp. În jocurile executate instrumental, predomină alături de măsura de 2/4, foarte frecventă, şi măsurile : 7/8 (2+2+3) şi 9/8 sau 9/4 (2+2+2+ +3). Subdiviziunile ritmice sînt marcate pe timpii principali, de bătăile daulului.

Marea grupă a muzicii vocale însă, reminiscenţă vădită a unui strat muzical vechi, se situează în afara sistemului măsurii. Aceste cînturi epice, cîntece funebre, cîntece de sărbătoare şi obişnuite, se cer a fi notate ritmic liber, fiind suficientă consemnarea prin bare despărţitoare a pulsaţiei structurii muzicale-motivice [30].

8. *Forma*. Analiza formei muzicale ne indică două grupuri distincte : a) grupa de execuţie liberă, bazată pe desfăşurarea liberă, melopeică, urmînd intonaţia curgătoare a vorbirii şi devenită caracteristică pentru cînturile eposurilor, cîntecele funebre, unele cîntece de leagăn, cîntece de sărbătoare, „beyt" şi b) grupa de execuţie strofică în care se includ majoritatea cîntecelor de copii, unele cîntece de sărbătoare şi în special cîntecele obişnuite, „mané", „şîn" şi cîntecele de joc.

Paralel cu această împărţire a organizării formei, desfăşurarea muzicală mai cunoaşte : I. fraza muzicală de largă respiraţie a cînturilor, „beyt"-urilor, cîntecelor funebre ce cuprinde de obicei două pînă la patru, cinci, propoziţiuni muzicale compuse din mici motive muzicale şi a cîntecelor obişnuite avînd versul cu măsura redublată şi cîte două propoziţiuni muzicale pe fiecare vers (corespunzînd fiecare cîte unui vers simplu — hemistih II) şi cu cîte un motiv muzical pentru fiecare hemistih I. La genul „şîn" observăm cele două propoziţiuni muzicale foarte clar conturate şi axate pe cele două hemistihuri asimetrice ale versului tradiţional (7+5 silabe). II. propoziţiunea muzicală corespondentă a cîte unui vers, cu desfăşurare muzicală celulară ca : în majoritatea cîntecelor de leagăn, unele cîntece funebre, unele „beyt"-uri, şi propoziţiunea muzicală cu desfăşurarea motivică (motive muzicale închegate) ca în : cîntecele obişnuite, unele cîntece de leagăn, unele cîntece de sărbătoare şi cîntecele de copii.

Muzica jocurilor în interpretare instrumentală se împarte şi ea în : a) jocuri cu formă liberă („*Zebek*", „*Mendil havasî*", „*Kiocek, Kureş*", „*Avadan ciakmar*" etc.) şi b) jocuri cu formă fixă care cuprind şi toate jocurile cu originea în execuţia vocală.

Stilul de execuţie antifonic este practicat doar în genurile : „şîn", „mané" şi cîntecele de joc, fiind executat exclusiv de către tineret. Faţă

[30] La transcrierile muzicale exemplificate bara punctată nu implică nici un fel de accent, ci are un rol organizatoric.

https://biblioteca-digitala.ro

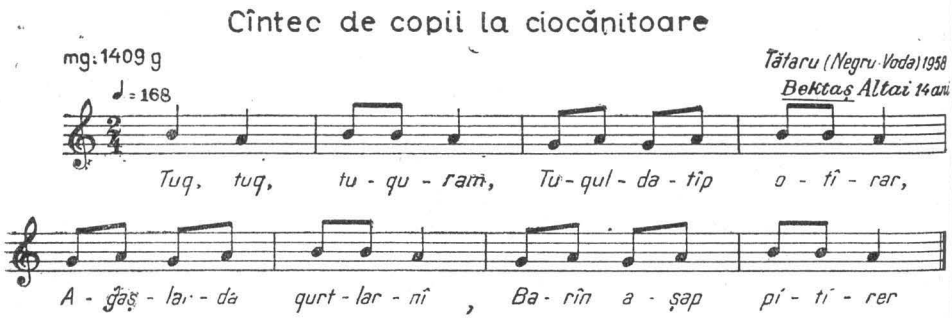
de genul „șîn", unde antifonia se petrece între băieți și fete, la celelalte două genuri antifonia ia aspectul băiat-băiat sau fată-fată, deoarece jocul caracteristic nu e practicat decît de jucători de același sex. În prezent, acest frumos și interesant stil de execuție este pe drumul unei totale dispariții, o dată cu genurile respective, deoarece acestea nu mai corespund gustului și, în special, mentalității artistice a tineretului tătar [31].

★

Alături de toate aceste observații asupra unor probleme ridicate de culegerea și studierea folclorului tătarilor dobrogeni, ținem să menționăm că am lăsat intenționat la o parte anume probleme speciale pe care le-am dezvoltat în momentul studierii fiecărui gen în parte. Articolul de față nu a avut alt rol decît a reliefa numai cîteva din problemele principale necesare înțelegerii folclorului tătar în întregul său. Am căutat a expune pe lîngă rezultatele obținute și diferitele procedee metodologice care m-au ajutat mult la furnizarea datelor necesare. Metoda de lucru folosită a necesitat urmărirea tuturor laturilor folclorului tătarilor dobrogeni : istorice, social-economice etnografice, muzicale și literare.

De asemenea, tot cu prilejul analizării materialului focloric, s-a putut urmări uneori și firul evoluției unui fenomen folcloric pe o perioadă mai mare de timp, sau dispariția unui gen, sau germenii apariției unor noi elemente.

Toate aceste aspecte ne-au oferit ocazia de a observa cum folclorul tătar își afirmă puternica lui viabilitate, lăsînd ceea ce nu mai este corespunzător să dispară și, în același timp, exprimînd noul cu întreaga forță a unui permanent proces de creație.

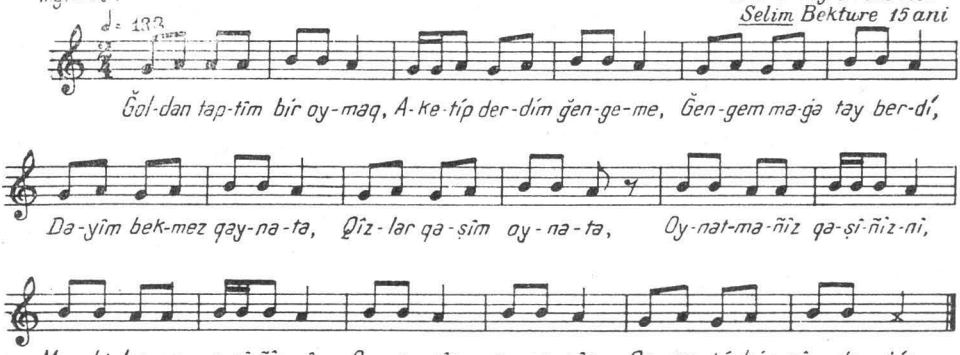
Studierea folclorului tătarilor dobrogeni ne-a pus la dispoziție, alături de datele analitice obținute, și un însemnat material folcloric ce oferă cercetătorului largi posibilități de cunoaștere în domeniile : muzical, literar, etnografic cît și în mult interesantul domeniu al foclorului comparat.

Cîntec de copii la ciocănitoare
mg: 1409 g
Tătaru (Negru Vodă) 1958
Bektaș Altai 14 ani
♩ = 168
Tuq, tuq, tu - qu - ram, Tu - qul - da - tîp o - tî - rar,
A - ğaş - la - da qurt - lar - nî , Ba - rîn a - şap pí - tí - rer

[31] S-au retras în fața corului și a dansului în interpretare mixtă, promovate la început de către formațiile echipelor artistice de amatori și mult îndrăgite de tineret.

https://biblioteca-digitala.ro

Cîntecul tineretului la datul tradițional în leagăn

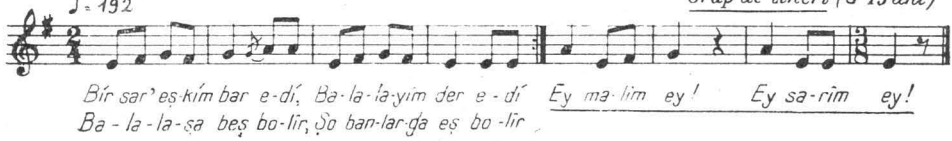
mg.1409 r

Tătaru Negru Vodă 1958
Selim Bekture 15 ani

Göl-dan tap-tîm bir oy-maq, A-ke-típ der-dím gen-ge-me, Gen-gem ma-ga tay ber-dí,
Da-yîm bek-mez qay-na-ta, Qîz-lar qa-șîm oy-na-ta, Oy-nat-ma-ñîz qa-șî-ñîz-nî,
Men bi-ler-men ya-șî-ñîz-nî, O-pa-pîș, o-pa-pîș, Qa-zan tú-bún qîr-da túș

Obiceiu de Anul nou: „Șarî eșkí"

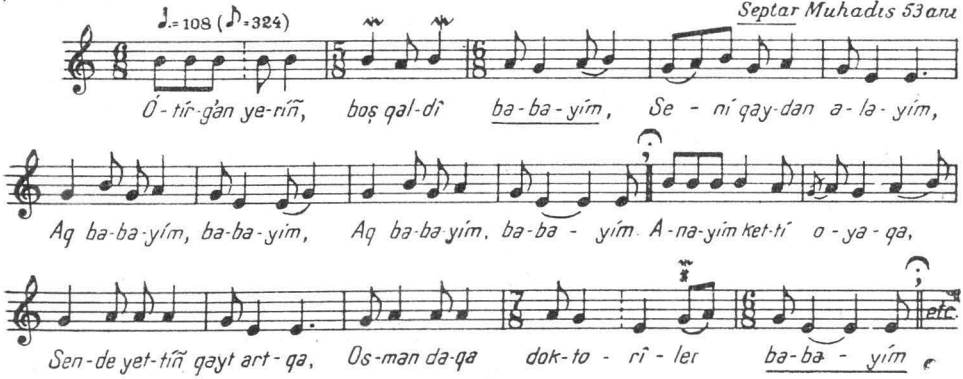
„Capra galbenă"

mg.1409 KK

Tătaru Negru Vodă 1958
Grup de tineri (8-15 ani)

Bocet după tată

mg 1413 f

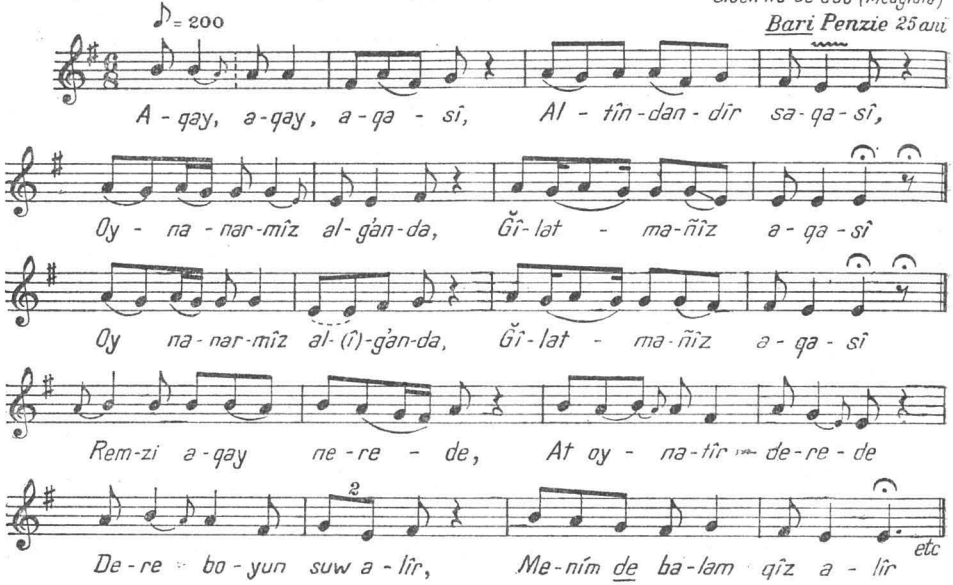
Tătaru (Negru-Vodă) 1958
Septar Muhadis 53 ani


Ó-tír-gàn ye-riñ, boș qal-dî ba-ba-yím, Se-ní qay-dan a-la-yím,
Aq ba-ba-yím, ba-ba-yím, Aq ba-ba-yím, ba-ba-yím A-na-yím ket-tí o-ya-qa,
Sen-de yet-tíñ qayt art-qa, Os-man da-qa dok-to-rî-ler ba-ba-yím etc.

https://biblioteca-digitala.ro

Cîntec de leagăn la baiatul Remzi

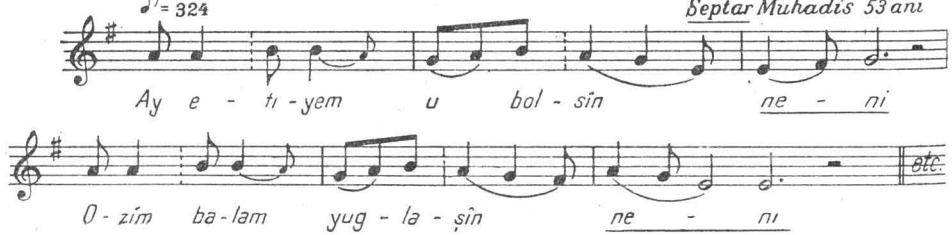
mg.1227 d.d.

Ciocîrlia de Jos (Medgidia)
Bari Penzie 25 ani

♪= 200
A - qay, a - qay, a - qa - sî, Al - tîn - dan - dîr sa - qa - sî,
Oy - na - nar - mîz al - gan - da, Gî - lat - ma - ñîz a - qa - sî
Oy na - nar - mîz al - (î) - gan - da, Gî - lat - ma - ñîz a - qa - sî
Rem - zi a - qay ne - re - de, At oy - na - tîr de - re - de
2
De - re bo - yun suw a - lîr, Me - nîm de ba - lam qîz a - lîr
etc

Cîntec de leagăn

mg. 1413 h

Tătaru (Negru Vodă) 1958
Șeptar Muhadis 53 ani

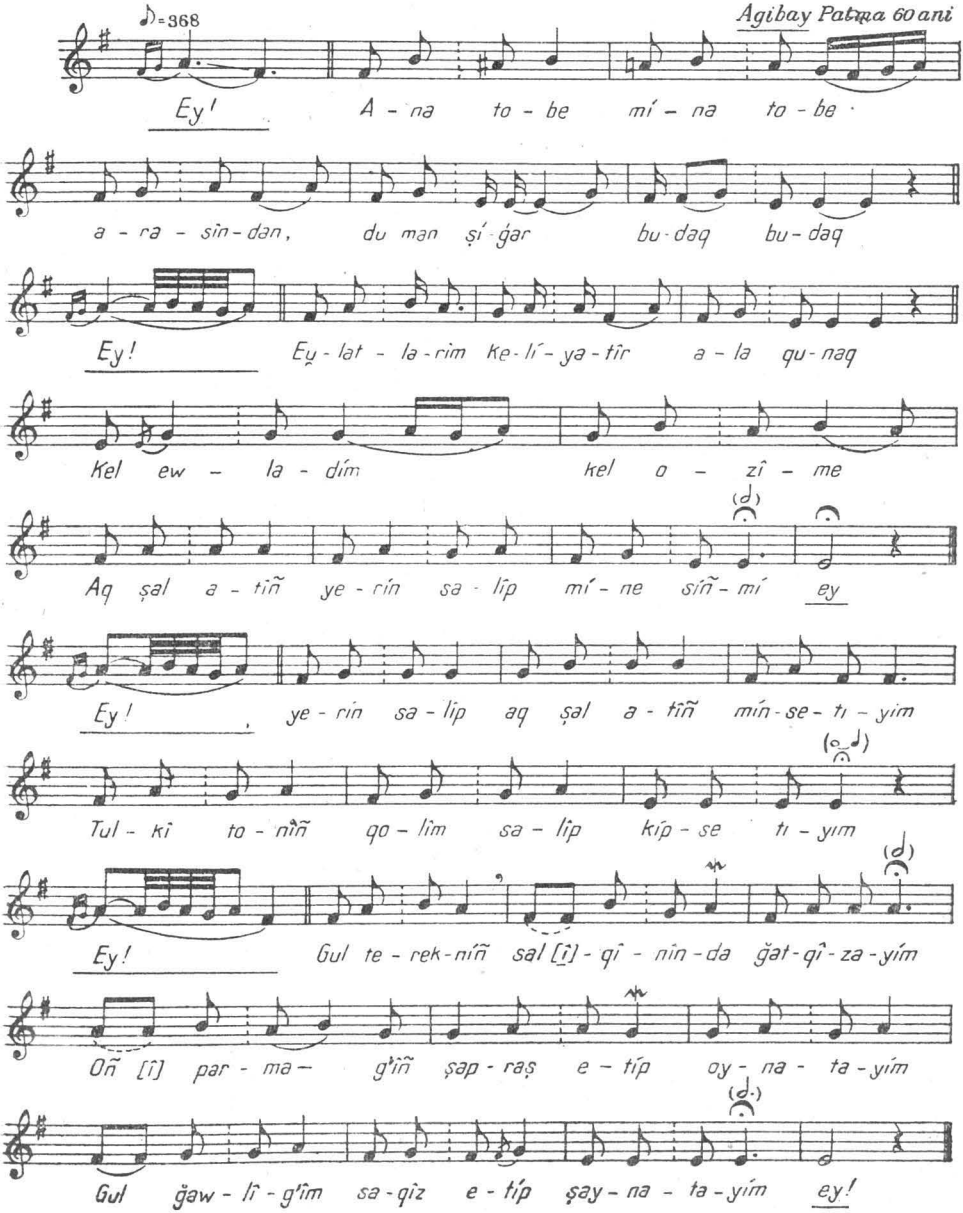


https://biblioteca-digitala.ro

Nogay - Beyt

mg. 1419 b

Valea Neagră (Medgidia) 1958

Agibay Patma 60 ani

♪=368
Ey! A - na to - be mí - na to - be
a - ra - sín - dan, du man şí ğar bu - daq bu - daq
Ey! Eụ - lat - la - rim ke - lí - ya - tîr a - la qu - naq
Kel ew - la - dím kel o - zî - me
Aq şal a - tiñ ye - rín sa - líp mí - ne síñ - mí ey
Ey! ye - rín sa - líp aq şal a - tiñ mín - se - tı - yím
Tul - kî to - niñ qo - lim sa - líp kíp - se tı - yım
Ey! Gul te - rek - níñ sal [i] - qî - nin - da ğat - qî - za - yím
Oñ [i] par - ma - g'îñ şap - raş e - típ oy - na - ta - yím
Gul ğaw - lî - g'îm sa - qiz e - típ şay - na - ta - yím ey!

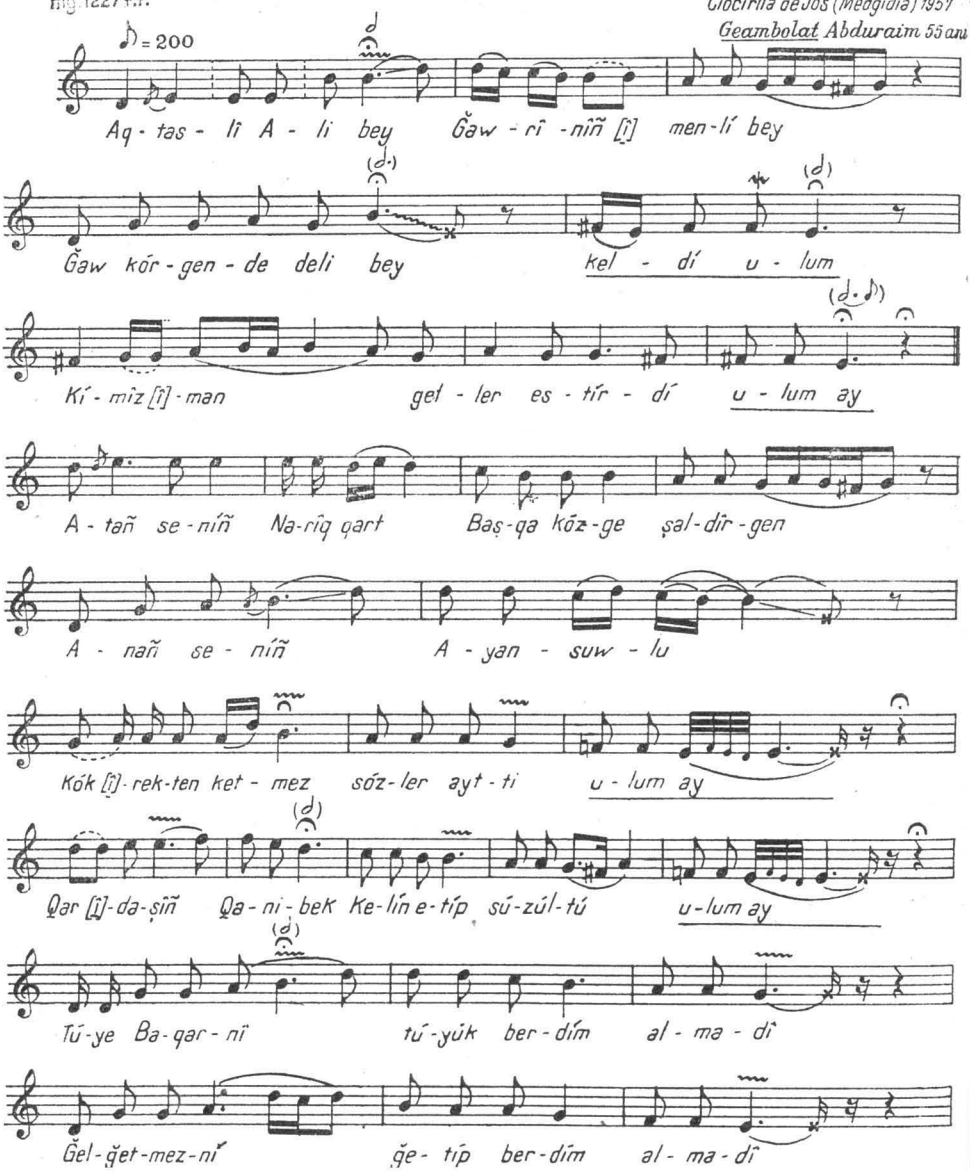
https://biblioteca-digitala.ro

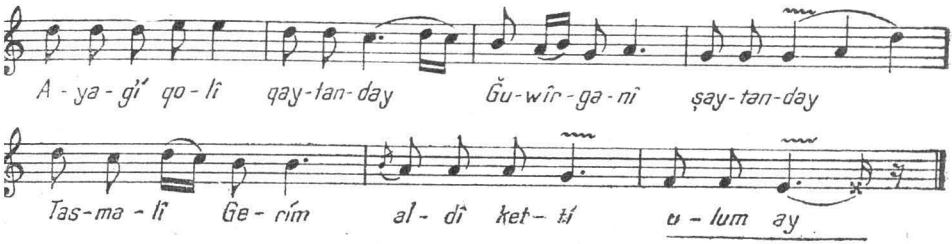
Șora Batîr- Cîntul I

«Nariq povestește lui Șora Batîr despre atacul lui Ataşli Ali Bey»

mg. 1227 f.f.

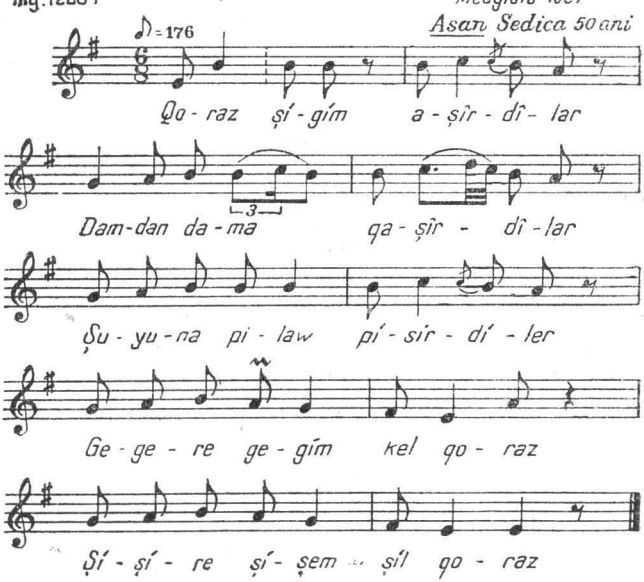
Ciocîrlia de Jos (Medgidia) 1957

Geambolat Abduraim 55 ani

♪ = 200
Aq - tas - lî A - li bey Ğaw - rî - niñ [i] men - lí bey
Ğaw kór - gen - de deli bey kel - dí u - lum
Kí - miz [i] - man get - ler es - tír - dí u - lum ay
A - tañ se - níñ Na-rîq qart Baș-qa kóz-ge șal-dir-gen
A - nañ se - níñ A - yan - suw - lu
Kók [i] - rek-ten ket - mez sóz-ler ayt - ti u - lum ay
Qar [i] - da-șiñ Qa - ni - bek Ke-lín e-típ sú-zúl-tú u-lum ay
Tú-ye Ba-qar - nî tú-yük ber - dím al - ma - dî
Ğel-ğet-mez-ní ğe - típ ber-dím al - ma - dî

https://biblioteca-digitala.ro

Dans de nuntă „Tellí qoraz"

mg.1228 i Jocul cocoşului cu betealã

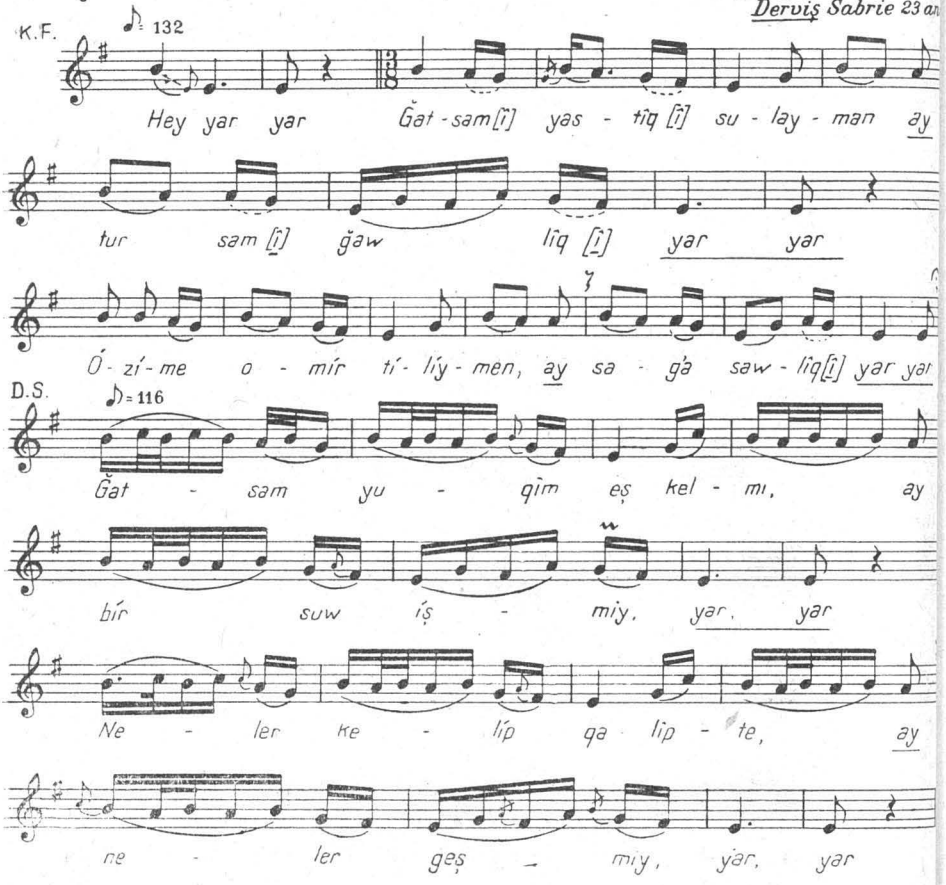
Medgidia 1957

Asan Sedica 50 ani

♪=176
Qo - raz ṣí - gím a - ṣîr - dî - lar
Dam - dan da - ma qa - ṣîr - dî - lar
Ṣu - yu - na pi - law pí - sir - dí - ler
Ge - ge - re ge - gím kel qo - raz
Ṣí - ṣí - re ṣí - ṣem ṣíl qo - raz

https://biblioteca-digitala.ro

Șîn

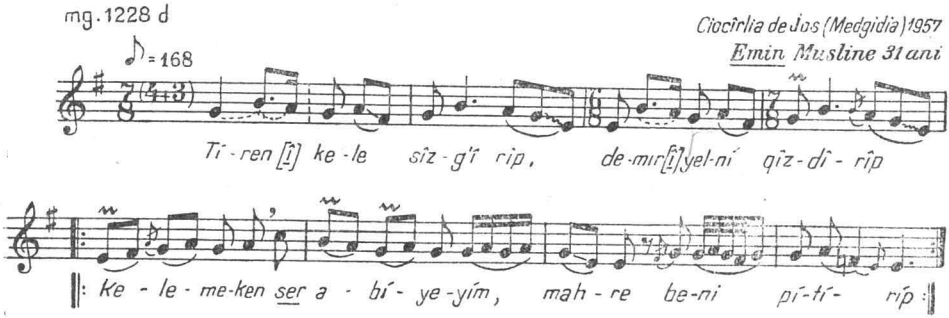
Tătaru (Negru-Vodă) 1958
Kelmambet Ferid 24 ani
Derviș Sabrie 23 ani

mg. 1414 s

K.F.
♪ 132
Hey yar yar Ğat-sam[ĭ] yas - tîq [ĭ] su - lay - man ay
tur sam [ĭ] ğaw liq [ĭ] yar yar
Ó - zí - me o - mír tí - líy - men, ay sa - gà saw - liq[ĭ] yar yar
D.S.
♪ = 116
Ğat - sam yu - qîm eș kel - mı, ay
bír suw íș - miy, yar, yar
Ne - ler ke - líp qa lip - te, ay
ne - ler geș - miy, yar, yar

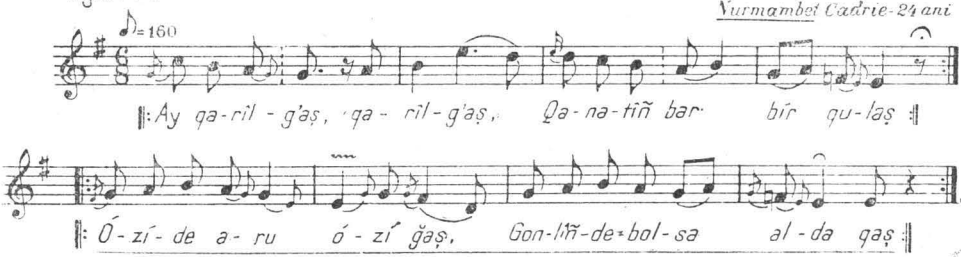
https://biblioteca-digitala.ro

Cîntec de război (1941-1944)

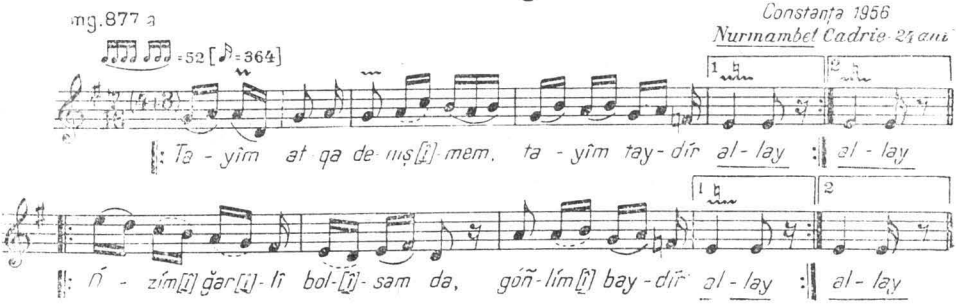
mg.1228 d

Ciocîrlia de Jos (Medgidia) 1957
Emin Musline 31 ani

Cîntec de dragoste

mg.877 i

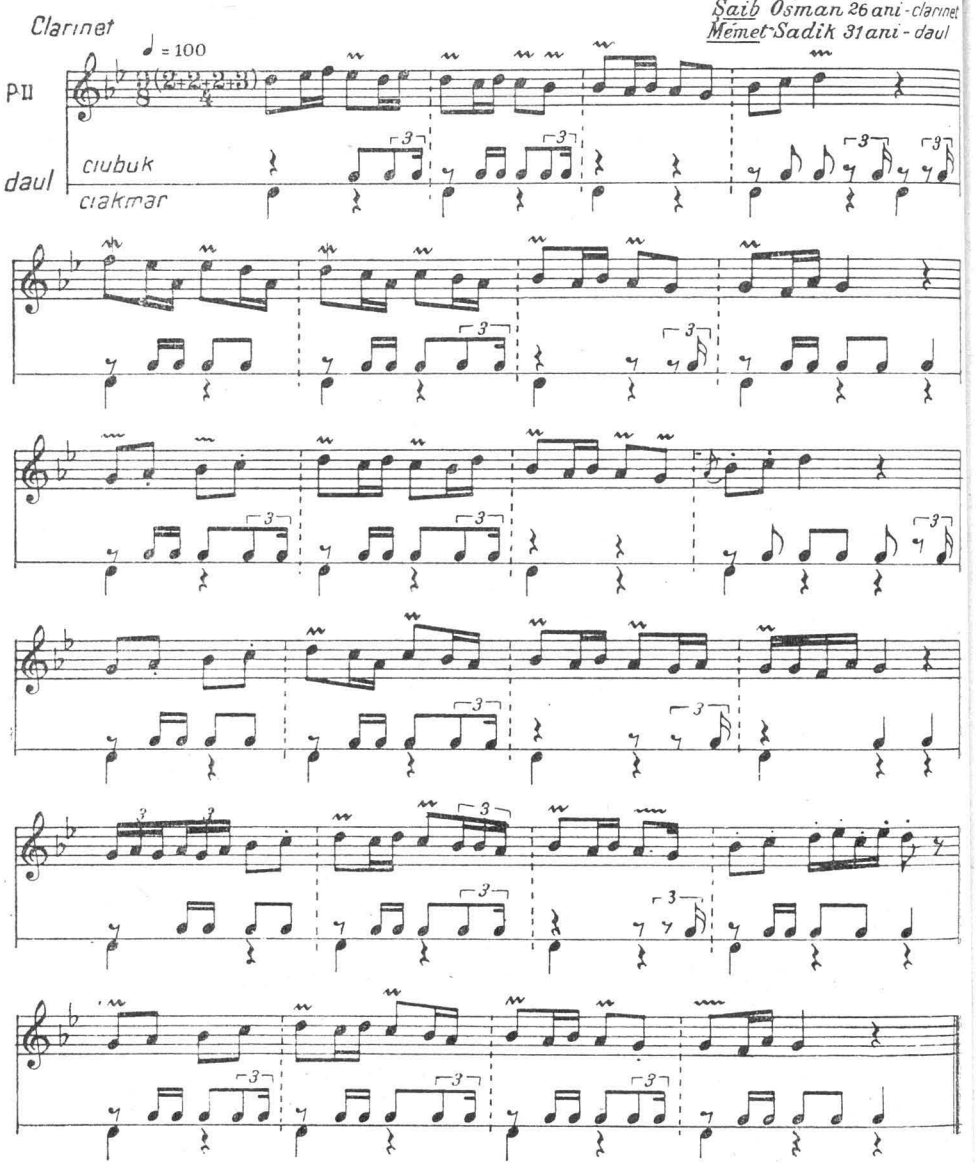
Constanța 1956
Nurmambet Cadrie-24 ani

Cîntec de joc

mg.877 a

Constanța 1956
Nurmambet Cadrie-24 ani

https://biblioteca-digitala.ro

Joc Kaytarma

mg. 269 g

Medgidia 1953
Saib Osman 26 ani - clarinet
Memet-Sadik 31 ani - daul

https://biblioteca-digitala.ro

INTRODUCTION TO THE COLLECTING AND STUDY OF THE MUSICAL FOLKLORE OF THE DOBROGEA TARTARS

This article is an extract of the first part of an ample essay, the result of a systematic study of the Dobrogea Tartars, carried on in the last ten years. It contains a general survey of Tartare musical folklore, of its specific structural musical and literary characteristics and an account of the specific conditions which had to be taken in consideration in the research.

Songs, customs and children's games, agrarian songs and customs, feast songs and customs, wedding songs, funereal songs, cradle songs, "shun", "beyt", specific oriental tales, epics, habitual songs (love songs, recruiting songs, war songs, emigration songs), „mané" and the dance music (only instrumental interpretation) have been gathered and studied.

Using about a thousand items (folklore material), the greatest part unpublished, of which over eight hundred recorded on tape, as well as scarce Tartare musical folklore published abroad, on the background of the whole Tartare folklore of Dobrogea, the study tries to communicate beside some essential conditions which must be kept into account during the collecting, also some of the general results of the analysis of the musical material gathered as regards the placing of the folklore phenomenon in the framework of the respective community and of the structural musical and literary characteristics.

The article comprises three parts:

I. The first part studies the relation of the Dobrogea Tartare folklore to the historical-social-economic background and explains the folklore fact by the conditions of existence and evolution with the time.

The two ethnical main branches „Nogai and Krîm", the folklore of which have especially been in the researcher's attention, have offered interesting aspects as to the resemblances and distinctions having their roots in the tribal origin and evolution, different with time.

There have been also studied the deep social changes in the life of Tartare collectivities as a consequence of the socialist transformations and the strong repercussion on the folklore, i.e. on the one part the disappearance of some retrograde features of the traditional folklore and on the other the appropriation of „the new" features.

II. The second part deals with some problems of methodological nature, such as:

a) the phonetical notation of the text, taking into consideration all the dialectical particularities or those evolved following the musical execution;

b) the clarification of terminology of different kind of songs, considering not only the explanation given by the researcher, but also the conception of the informant;

c) the necessity of classification according to the different kinds and in the framework of the kind of musical type;

https://biblioteca-digitala.ro

d) the necessity of analysing the evolution of the different customs of the collective and individual execution, the present aspect of instrumentists and instruments, the connection with the folklore of other peoples, the present stage of the creation processus.

III. The last part analyses the structural morphology made evident by certain linguistic, poetic and musical particularities related to each kind or category of song separately.

The study of the Dobrogea Tartare folklore enables the reader to get acquainted with an important folklore material, which offers vast possibilities of further studies on the musical, literary, ethnographic areas and also in the interesting domain of the comparative folklore.

https://biblioteca-digitala.ro

URME ALE ÎNCEPUTURILOR ARTEI CERAMICE ÎN ROMÎNIA: CERAMICA LUCRATĂ DIN SULURI DE LUT

FLOREA BOBU FLORESCU

Institutul de istoria artei al Academiei R.P.R., Calea Victoriei, nr. 11, București

27—I—1964

Originea artei ceramice din țara noastră constituie o problemă din cele mai interesante pentru cercetătorul culturii materiale a poporului romîn.

Împrejurări cu totul excepționale au făcut ca pînă în zilele noastre să se perpetueze tehnica confecționării din suluri de lut a ceramicii, ceea ce ne dă posibilitatea să tragem unele concluzii cu privire la istoria poporului romîn.

În anul 1955 am descoperit în comuna Deda, așezată pe malul drept al Mureșului din cursul său superior, un centru de olari. El fusese cunoscut cercetătorilor, dar numai din informații, fără să fi fost vizitat sau studiat, fapt pentru care nu se cunoșteau nici cele mai mici amănunte în legătură cu tehnica de lucru a ceramicii produse acolo. De aceea, în lucrarea de față ne propunem să determinăm tehnica de lucru folosită de olarii de la Deda și alte așezări din imediata apropiere, spre a putea încadra tipologic ceramica de suluri de lut de pe Valea Mureșului.

Materialul arheologic ne dă și el indicii despre existența ceramicii din suluri de lut pe teritoriul țării noastre, începînd din epoci foarte îndepărtate, ceea ce arată că de fapt ceramica de pe Valea Mureșului este de o veche tradiție la poporul romîn.

Tehnicile de lucru pentru confecționarea ceramicii din perioada care a premers inventarea roții de olar, sînt în număr de patru [1]. Ele au apărut concomitent, ceea ce arată că tehnica de lucru folosită de olarii din țara noastră se leagă de începuturile artei ceramice în viața omului.

---

[1] Julius Lips, *Obîrșia lucrurilor*, București, 1956, p. 194; Max Schmidt, *Völkerkunde*, Berlin, 1924, p. 147.

https://biblioteca-digitala.ro

putut afla că oalele erau făcute de o soră a olarului Vasilică Olari din comuna Deda, care se măritase în acest sat.

Despre olăria din comuna Deda, în afară de piesele ceramice de la muzeul din Tg. Mureş mai putem aduce o serie întreagă de mărturii: informaţii de la descendenţii direcţi ai ultimilor olari, descendenţi care au practicat ei însişi acest olărit, alături de piese ceramice aflate încă pe teren; unelte: „masa de lucru", adică roata-suport; instalaţiile de ars: cuptoarele.

Metoda de cercetare. În cercetarea ceramicii lucrate cu mîna pe Valea Mureşului am procedat prin: 1) culegere de informaţii de la martori oculari la producerea ceramicii, care au luat parte chiar la executarea de vase; 2) analiza pieselor ceramice rămase; 3) analiza formei uneltelor; 4) reconstituirea procesului prin informatori, descendenţi ai olarilor sau foşti olari, alături de ei.

Prin metoda folosită, am reuşit să confruntăm informaţiile culese cu procedeul practic. Informaţiile au fost luate de la mai mulţi informatori în chip individual, fără ca aceşti informatori să fi luat contact unul cu altul. Trebuie să mărturisim că am folosit acest procedeu pentru ca informatorii să nu se influenţeze unul pe altul, ca să avem siguranţă în cît mai justa reconstituire a procesului de executare a ceramicii sau a altor probleme legate de ceramica lucrată cu mîna.

Ultimii olari. După informaţiile culese am întocmit, pe sate, lista foştilor olari care au lucrat ceramică cu mîna.

Olari din Deda, cătunul Valea Căşilor: 1) Meilă a Olarului, născut pe la 1825. 2) Gheorghe a Olarului, născut pe la 1827. 3) Vasilică Olari, fiul lui Meilă, mort în anul 1935 în vîrstă de 80 de ani. 4) Savina Olari, sora lui Vasilică, moartă în 1938, în vîrstă de 94 ani.

Olari din Petriş: 1) Ioana Olari, fiica lui Meilă din Deda, moartă în 1942 în vîrstă de 89 ani. Ea ar fi învăţat meseria de la tatăl său, iar Vasilică Olari de la ea. 2) Gheorghe Nechita, cumnatul Ioanei, care a învăţat meşteşugul de la ea, mort pe la 1899.

N-am putut afla numele foştilor olari din satul Morăreni.

TEHNICA DE LUCRU A CERAMICII MODELATE CU MÎNA

În prezentarea tehnicii de lucru a ceramicii executate cu mîna vom trata în chip deosebit instalaţiile de ars, uneltele de muncă şi procesul de executare propriu-zisă a unui vas.

A. UNELTELE DE MUNCĂ

Ţinînd seama de toate operaţiile care necesită intervenţia unor unelte pentru ceramica lucrată cu mîna, vom înfăţişa următoarele unelte: hîrleţul, masa olarului (roata-suport), leafa, spălătorul, albia pentru terci.

https://biblioteca-digitala.ro

Studiul uneltelor de muncă are o importanță deosebit de mare, fiindcă, cel puțin în parte, caracterele ceramicii sînt determinate de ele. Din acest motiv vom încerca o amănunțită prezentare a formei lor. Hîrletul n-are nimic deosebit în aspectul său. El se folosește — uneori și sapa — la scosul lutului de oale.

Masa olarului sau roata-suport. Una din uneltele cele mai importante de care se servește olarul în confecționarea ceramicii este ceea ce unii dintre informatori numeau „masă", care nu este altceva decît o roată-suport, cu o structură tipică. Această unealtă (fig. 1, 2) este formată din

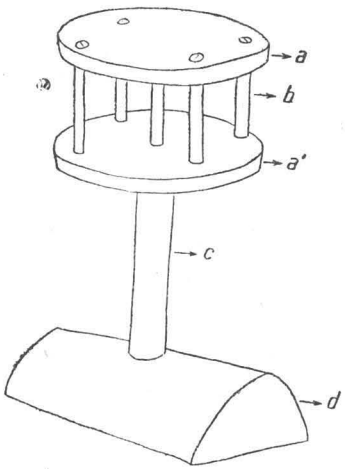


Fig. 1. — Roata de olar numită „masă". a, a') masa de sus și masa de jos; b) fușlei; c) fus; d) cloț.

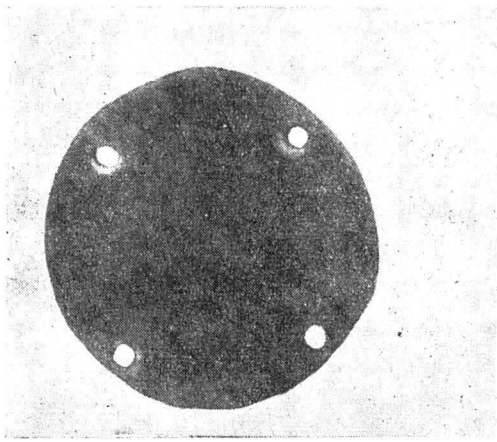


Fig. 2. — Masa de sus, ultimul rest dintr-o roată de olar.

două discuri (a, a') de dimensiuni egale, fixate în patru fușlei (b) care se învîrt pe un fus (c) înfipt într-o buturugă „gloț" (de la germ. Klotz) (d). În locul buturugii, fusul poate fi înfipt și într-un scăunel, ca o furcă de tors, după cum mărturisea un informator. Cele două roți se învîrtesc încetișor în jurul fusului, prin acționarea ușoară asupra fușteilor cu ajutorul genunchilor.

Înfățișarea pe care o are roata îl făcea pe bună dreptate pe Nichita Demian, informatorul nostru, s-o compare cu un element de moară :„era ca cum era crîngu la moară, cu rustei".

Deosebirea între roata obișnuită de olar și masa sau roata-suport descrisă este esențială : ultima are discul de jos mult mai mare ca cel de sus, pentru ca, o dată pusă în mișcare cu ajutorul călcîiului de la piciorul drept să-și păstreze mai mult timp inerția care, de fapt, se transformă în lucru mecanic; mîna olarului are o acțiune mecanică de modelare, în sinergie cu cea a roții. În schimb, în cazul roții-suport învîrtirea nu are nici un rol mecanic; mișcarea sau rotirea se face numai cu scopul de a așeza vasul aflat în lucru într-o nouă poziție. În felul acesta, olarul este

https://biblioteca-digitala.ro

Cuptorul prezintă următoarele elemente : vatra, pereții semisferoidali care prezintă o deschizătură reprezentînd gura de foc. Unele dintre cuptoare mai avea și o răsuflătoare care ușurează arderea focului prin asigurarea unui curent interior. Cuptorul folosit de Savina și Ioana Olari, nu prezenta o asemenea răsuflătoare. Cuptorul era adăpostit într-un fel de șopron construit anume. Gura cuptorului se astupa cu un „bleu" (tablă) (care derivă din germ. Blech).

Materialele necesare la construire : pietre de rîu, lut de lipt, cărămizi.

Într-un loc potrivit se puneau întîi furcile pentru șopru. Apoi, pe suporți de lemn sau piatră, se amenaja o platformă la cca. 0,40 m de la pămînt. Pe această platformă se zidea, de fapt, cuptorul. Mai întîi se desena un cerc, cu un diametru de cca. 1,80 m, căruia i se lua puțin din margini (într-o parte și alta a unei linii care străbătea gura de foc).

Construirea începea prin zidirea vetrei din cărămizi. Pereții cuptorului se construiau apoi, fie recurgîndu-se la un schelet de nuiele sau scînduri, fie direct cu pietre de rîu care erau lipite cu lut. Construirea cuptorului fiind lăsată pe seama meșterilor de cuptoare, depindea de ei dacă zideau liber sau recurgeau la un schelet-suport. Gura cuptorului putea să aibă și un semicerc de fier, care susținea mai bine masa de pietre. Înălțimea aproximativă a cuptorului era de 0,90 m. După una din informații, cuptoarele care nu prezentau răsuflătoare spre spatele cuptorului aveau o mică gaură deasupra gurii de foc, așa cum am observat la un cuptor de pîine mai nou, din Deda.

După structura cuptorului putem deduce că ceramica lucrată cu mîna este de veche tradiție. Ba și mai mult, socotim că înainte de a fi ajuns la o astfel de formă de cuptor — care după cîte știm era folosită de triburile trace — ceramica lucrată cu mîna a putut fi arsă în cuptoare mai puțin evoluate, de forma unor gropi cu aspect mai mult sau mai puțin regulat.

C. PROCEDEELE DE PRELUCRARE ȘI CONFECȚIONARE A CERAMICII

În cadrul acestui subcapitol vom examina rînd pe rînd extragerea și pregătirea lutului, fazele propriu-zise de confecționare a vasului, ornamentarea, arderea și, în sfîrșit, terciuirea sau cricăluirea.

SCOATEREA ȘI PRELUCRAREA LUTULUI

Lutul numit „agiag" sau „ageac" (de la ung. agyag), se scotea la Deda de pe o culme așezată lîngă Valea Cășilor, culme care făcea parte din proprietatea familiei Olărești lor. Dîlma sau culmea din care se scotea lutul, se cheamă și astăzi „cietățâ" sau „cetățea". La Petriș, lutul se aducea de pe „Vîrful Mălăieștilor", așezat în apropierea bisericii. Argila de pe cetățea se află la o profunzime de 10 — 15 cm. Din acest motiv, lutul se scotea cu multă ușurință. De la dîlmă la casele foștilor olari fiind o distanță între 20 — 70 m., lutul se aducea acasă, cum făcea de pildă Savina Olari, cu desaga ; de asemenea, și olărița Ioana din Petriș îl căra cu desagii.

O dată adus, lutul se stropea cu apă pentru a se muia ușor, apoi urma călcatul, cînd avea loc și amestecarea lui cu nisip. După granulația pastei

https://biblioteca-digitala.ro

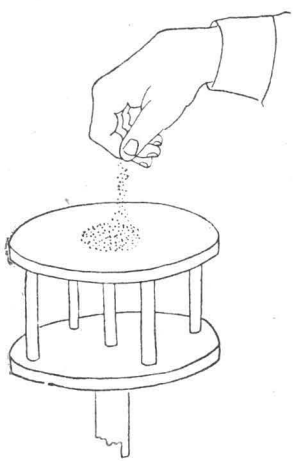
aselor, cantitatea de nisip care se punea — el era mai întîi cernut — are destul de mare. Călcarea lutului se făcea pe un epedeu, față de masă sau țelt (de la germ. Zelt), cort, u sens de foaie de cort. Pe foaie de cort obișnuia să alce Vasilică Olari. Agiagul era călcat cu grijă ca să u „meargă cu păr". Operația de călcare se repeta de nai multe ori, pînă se făcea ca aluatul. Apoi se ridica epedeul dintr-o parte îngrămădindu-se lutul la un loc. Trebuie să remarcăm faptul că lutul nu era curățat de mpurități printr-o operație specială. Lucrul acesta ni au mărturisit toți informatorii, care pretindeau că nu ra nevoie să fie curățat, fiind cu totul lipsit de cor-uri străine. Aceasta, desigur, poate fi în parte adevă-at. Este greu de conceput că lutul nu poate avea neori impurități. Cauza este alta: tehnica confecțio-ării vasului, care reclamă o anumită fază în prelucrarea ıtului, după cum vom vedea.

Fig. 8. — Poziția la roată a unei femei care acționează „masa" apăsînd cu genunchiul asupra fușteiilor.

Prelucrarea lutului, pînă la începerea propriu-isă a confecționării vaselor, deși simplă, nu se deo-ebește de tehnica de pregătire a lutului pentru cera-ıica lucrată la roată.

FAZELE DE CONFECȚIONARE A VASULUI

Pentru a înțelege în chip just diferitele faze de confecționare a nui vas, fiica olarului Vasilică Olari, anume Ciontea Maria de 68 ani, a



g. 9. — Faza I de începere confecționării unui vas, con-ind în presărarea de nisip pe scul superior al mesei, spre nu se lipi lutul de acest disc.

Fig. 10. — Un bulgăre frămîntat de lut.

xecutat un vas în cîteva faze. Reproducem fotografiile executate cu acel rilej. Numărul fazelor este de șapte. Un alt vas a mai făcut și Gheorghe lari, nepotul lui Vasilică Olari.

https://biblioteca-digitala.ro

Faza I. Înaintea începerii oricărei operații, olarul presăra nisip în centrul roții superioare (fig. 9). Scopul era ca să nu se lipească fundul de vas pe roată.

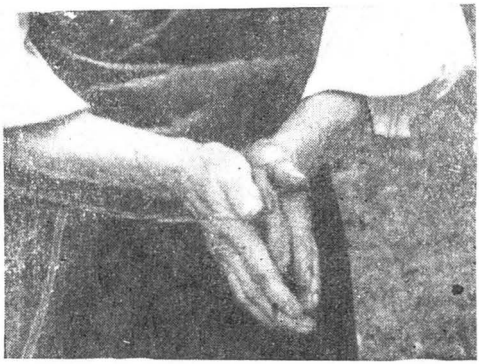


Fig. 11 a. — Faza a II-a : baterea în palme a lutului pentru formarea fundului de vas.

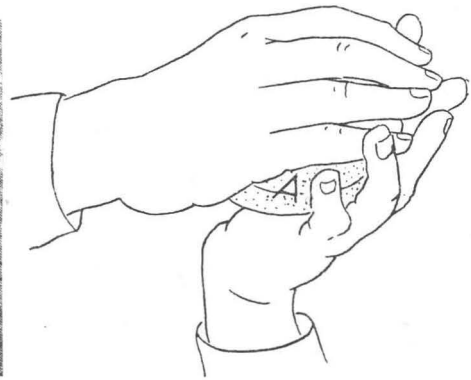
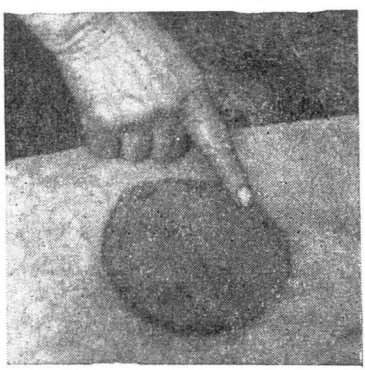
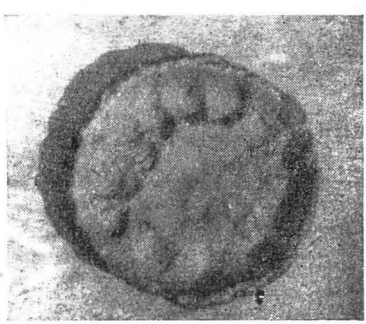


Fig. 11 b. — Schiță reprezentînd faza formării fundului prin baterea lutului în palme.

Faza a II-a. Această fază constă în executarea fundului de vas dintr-un șuci (șiuc) de lut. Fundul se făcea prin baterea lutului (fig. 10), și 11b) între palme, pînă ce i se imprima o formă plată și rotundă.

Faza a III-a. În această fază, marginile fundului de lut sînt lipite totuși de roata-suport, cu ajutorul degetelor (fig. 12a-c).





←
Fig. 12 a. — Faza a III-a, care constă în apăsarea cu degetul pe marginea fundului de vas.

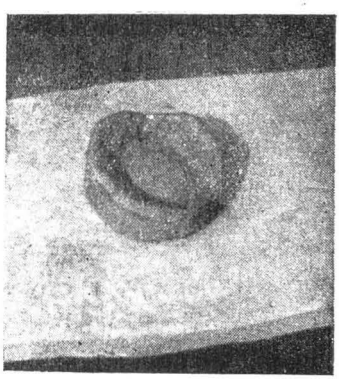
→
b. — Faza a III-a : schiță cu fundul de vas apăsat pe margine cu degetul.

←
c. Faza a III-a : modul cum arată fundul de vas după ce a fost apăsat cu degetul de jur împrejur.

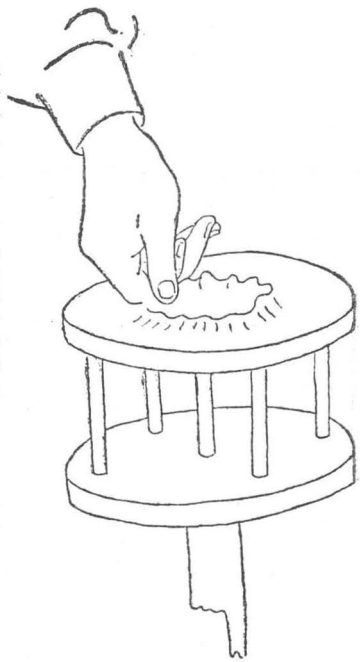
https://biblioteca-digitala.ro

Faza a IV-a. Faza aceasta este deosebit de importantă pentru că se începe de fapt modelarea vasului, prin ridicarea în sus a marginilor fundului, (fig. 13a,b) realizîndu-se un început de perete (fig. 13c).

←
Fig. 13 a. — Faza a IV-a : ridicarea marginei apăsate a fundului de vas în sus.



→
Fig. 13 b. — Faza a IV-a : schiță cu indicarea modului în care se ridică marginile fundului de vas, realizîndu-se un început de perete.



←
Fig. 13 c. — Faza a IV-a : marginile ridicate ale fundului de vas, formînd un început de perete.

Toate fazele de pînă aici, afară de faza I, se observă și la tehnica ceramicii lucrată cu mîna, din Peru.

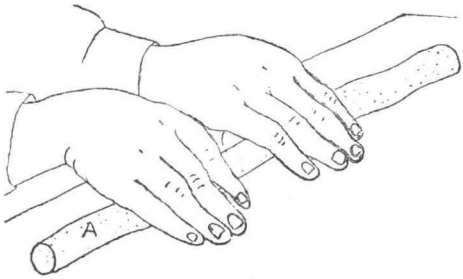
Faza a V-a. Această fază are două momente :

a) Primul moment constă în executarea unor formațiuni de ageag de grosimea unui deget și lungi de cca. 0,40 m.

În ce constă aceasta? După ce lutul era călcat, el nu era direct folosit la confecționarea vasului, ci printr-o tehnică de rulare cu mîinile pe masă (fig. 14 a) se modelau niște suluri, numite „ciuci" — sing. ciuc (de la ciuc-ciucure?) ; am înregistrat și forma la singular „șuc". Acestor formațiuni li se mai zice și „sucituri". Suciturile de lut constituie elementul caracteristic pentru confecționarea ceramicii cu mîna.

Este de menționat totodată că prin această operație tehnică, de fapt, se ia contact cu masa întreagă a lutului, putînd fi — cu această ocazie — ușor curățat de eventualele corpuri străine, care n-au fost căutate la prelucrarea lutului.

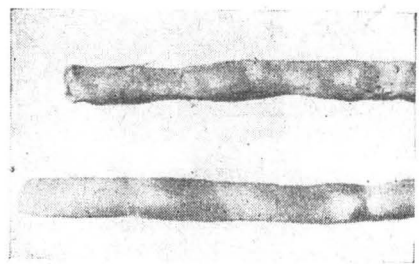
https://biblioteca-digitala.ro



a

b

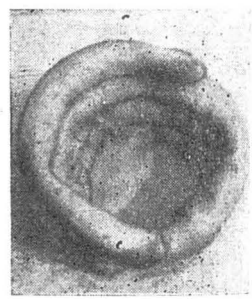
c



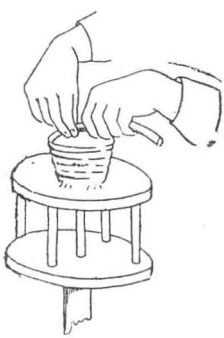
d

e

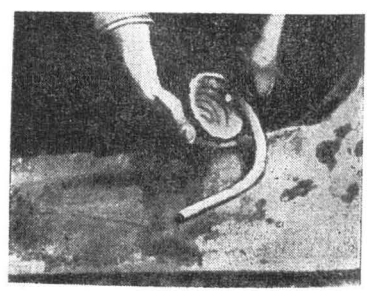
f



g



h



i

Fig. 14 (a – i)

https://biblioteca-digitala.ro

b) Al doilea moment este reprezentat de lipirea suciturilor de lut de marginile ridicate ale fundului și începerea fixării lor în spirală (fig. 14 c,f). Sucitura era destul de „vîrtoasă", mai groasă decît „colăceii".

Faza a cincea, concordă în ambele momente cu faza de prelucrare a ceramicii din Peru (fig. 14b, 14i).

Lipirea în spirală se face cu mîna și pentru ca olarul să nu se învîrtească în jurul vasului, el apasă ușor cu genunchiul asupra fușteilor care țin cele două roate, realizînd o mișcare înceată pe măsura înaintării cu lipirea (fig. 14h). Roata se învîrtea spre dreapta ori cu genunchiul ori cu mîna, și sucitura se lipea dinspre dreapta spre stînga, afirmă Maria Ciontea, fiica lui Vasilică Olari. Este deci cît se poate de clar că acest tip de roată nu poate fi încadrat între roțile „cu mișcare înceată", roata avînd doar rolul de suport și vector, neproducînd lucru mecanic.

Faza a VI-a. — Este o fază de finisare (fig. 15 — 16). Atît lipirea de marginile ridicate ale fundului, cît și a suciturii în mersul său spiralat lasă imperfecțiuni și asperități pe pereții interni și externi ai vasului. Olarul este nevoit deci să curețe și să netezească vasul, folosind în acest scop leafa, ca și spălătorul. El „ticlăzuia" mai întîi „sucii", iar apoi vasul

Fig. 15. — Sul de lut încolăcit și cu un început de netezire.

Fig. 16. — Modul în care este netezit sulul de lut cu mîna.

muiat în apă. După cum spun unii informatori, cu leafa se lua uneori mult din peretele vasului spre a-i da nu numai aspectul dorit, dar și o formă frumoasă.

Fig. 14 a. — Faza a V-a, momentul 1 : Facerea sulului de lut, care va ajuta la realizarea pereților ; b. — Un proces de formare a sulului de lut similar cu cel romînesc utilizat în Peru ; c. — Sul de lut după confecționare ; d — Faza a V-a : suluri așezate pe masă ; e. — Faza a V-a ; momentul 2 : începutul fixării sulului de lut care va forma peretele vasului, prin încolăcire ; f. — Faza a V-a momentul 2 : schiță cu lipirea sulului de lut care va forma peretele vasului ; g. — Faza a V-a : sulul de lut încolăcit ; h. — Faza a V-a : Schiță în care se arată modul de încolăcire a sulului de lut ; i. — Sulul de lut încolăcit, procesul de confecționare la ceramica din Peru.

https://biblioteca-digitala.ro

Faza a VII. — Este faza ultimă, care constă în lipirea torților, de aspect rotunjor, la oale și căni.

Examinînd în ansamblu fazele de confecționare a unui vas modelat cu mîna pe roata-suport, constatăm că între ele și fazele de lucru ale ceramicii lucrată la roata de picior a vaselor de lut, în afară de ultima, nu există nici un fel de concordanță. Este vorba fără îndoială de două tehnici de lucru care s-au dezvoltat independent una de alta.

În ceea ce privește similititudinea cu procedeele de confecționare din Peru (fig. 14b, 14a, 17 — 19), constatăm că paralelismul între fazele de confecționare, cu excepția fazei I — care nu este legată direct de modelarea propriu-zisă a lutului — este absolut identică. Aceasta, fără îndoială, ar putea pleda mai mult în folosul ipotezei împrumuturilor de elemente de cultură între continente, între care ar putea fi și ceramica lucrată cu mîna, cu tehnica aceasta specifică.

ORNAMENTAREA

Ornamentarea vaselor lucrate cu mîna se făcea pe crud. Procedeul folosit era următorul : se lua o țandără sau un „gătej", și se apăsa asupra vasului, în timp ce roata era rotită cu genuuchiul. Pe suprafața vasului se imprimau niște șiraguri mai mult sau mai puțin regulate, numite de localnici „ruvașe". Nu poate fi vorba însă de o ornamentație cu efect decorativ deosebit.

USCATUL VASELOR

Uscatul vaselor, în general, stă în strînsă legătură cu sistemul de ornamentare și ardere. Vasele trebuie uscate suficient pentru ca apa, prin transformarea sa în vapori, la căldură, să nu le spargă. Dar niciodată dependența uscării vasului de arderea sa nu este mai mare ca în cazul ceramicii lucrată cu mîna. Aceasta din două motive : în primul rînd pereții fiind foarte groși, ei trebuie uscați în așa fel ca să nu rămînă uzi spre interior. Cu alte cuvinte, olarul trebuie să recurgă la anumite mijloace ca : acoperirea vaselor cu rîze (cîrpe) pentru ca uscarea să se facă încet și uniform pe toată secțiunea peretelui. În caz că acesta nu se realizează, vasul este sortit spargerii în timpul arsului în cuptor. De asemenea, trebuie observat că vasele se așează în cuptor încins, în care deja ard lemnele, pe jar, lucru care reclamă ca vasele să fie perfect uscate. Și așa s-a și procedat. La loc umbros, în odaia de dormit unde era și masa de lucru, sau în pod, vasele erau uscate timp de două săptămîni.

ARDEREA VASELOR

În legătură cu arderea vaselor, trebuie să amintim un fapt cu totul deosebit : cuptorul se încinge, înainte ca vasele să fie așezate în el, după cum am amintit. Cum se explică aceasta ? După toate probabilitățile, olarul poate să aprindă cu greu lemnele în cuptorul semisferoidal alungit și fără ventilație, dacă oalele sînt în prealabil aranjate. Dacă însă cuptorul este încins, și are jar, care ar putea să aprindă lemnele introduse o dată cu așezarea lemnelor, el are asigurată o ardere a vaselor pe durată normală.

https://biblioteca-digitala.ro

Dar pentru a avea o ceramică care să reziste la jarul din cuptor, s-a mers la uscatul excesiv și s-a profitat fără îndoială și de grosimea mare a pereților pe care îi avea ceramica lucrată cu mîna.

Desigur că porii mari ai ceramicii, datorită introducerii de mult nisip, favorizează dilatările bruște, fără ca pereții ei să se crape.

Fig. 17.

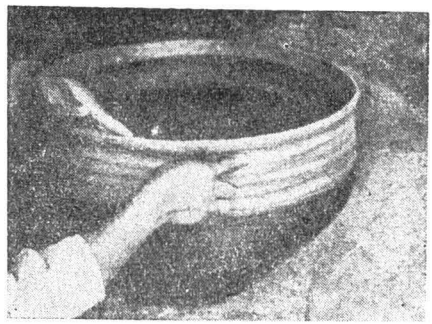


Fig. 18.

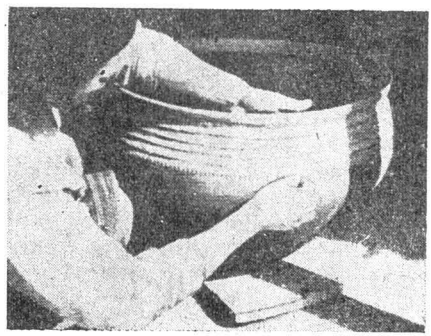


Fig. 19.

Fig. 17 — 19. — Procese de netezire a ceramicii din suluri de lut în Peru.

După relatările informatorilor, încălzirea cuptorului înainte de introducerea vaselor se făcea cu vreascuri „mai mult ca pentru pîine". După unii informatori, cuptorul se lăsa apoi să se răcească puțin.

Arderea propriu-zisă a vaselor merită însă o atenție deosebită. Lemnele de ars se așezau o dată cu oalele și anume: pe vatra cu cărbunii rămași de la încălzire se puneau, sub forma unui pătrat, patru bîrne, iar pe ele se așeza un strat de lemne de fag crăpate și uscate; pe acest strat se așeza un rînd de oale, pe care iar se mai punea cîte un lemn ș.a.m.d. După unele informații, în timpul arderii se mai băga chiar în vase și cîte un tăciune, cu ajutorul unui băț. Oalele erau introduse în cuptor cu ajutorul unui băț, fapt pentru care toate erau așezate cu gura spre deschizătura cuptorului.

Din cauza acestui fel de ardere, ca și datorită tipului cuptorului, oxidarea oxizilor de fier în lutul de oale nu putea fi uniformă. Deși vasele de pămînt înainte de scoaterea lor din cuptor păreau roșii ca „jarul", între ele existau diferențieri de oxidare și, ca o consecință a acestei arderi neuniforme, vasele după răcire aveau aspecte variate: cărămizii, cărămizii-negricioase, negru-gri. Aspectul ceramicii era, desigur, așa cum reiese din relatarea informatorului Demian Nechita, „cele arse bine roșietice, iar celelalte negrii".

Trebuie să menționăm că singurul punct asupra căruia informatorii noștri nu erau în deplin acord era cel privitor la culoarea vaselor după

https://biblioteca-digitala.ro

din satele : Dumbrava, Rîpa, Bîstra. Oalele erau foarte căutate, căci din cauza pereților groși, oala dacă „se înfierbînta, fierbea singură în mijlocul căsii".

CONCLUZII

Ceramica cu mîna din suluri de lut s-a păstrat pe Valea Mureșului pînă în preajma anului 1940.

Ceramica lucrată cu mîna pînă în epoca contemporană din țara noastră este de o tradiție care depășește cu mult epoca de formare a poporului nostru, ca și a triburilor care au intrat în compunerea sa.

Cunoașterea acestei ceramici prezintă un interes științific multiplu, căci :

a. Se determină în mod sigur o tehnică din cele mai importante de lucru cu mîna a ceramicii, tehnica confecționării din suluri de lut pe roată-suport.

b. Se stabilește încă o arie din Europa, în care s-a păstrat un tip cert de ceramică lucrată cu mîna, pînă în epoca contemporană.

c. Se demonstrează caracterul de confecționare oarecum casnică a acestei ceramici, prin executarea ei de către femei și arderea ei în cuptorul obișnuit de pîine.

d. Poporul romîn păstrează nu numai elemente de cultură materială specifice de la popoarele care l-au precedat (elemente de costum ca iia femeiască, opinca etc.), dar și tehnici de lucru.

e. Cunoașterea tehnicii de lucru a ușurat stabilirea paralelismului care exista față de tehnica similară din Peru, ridicîndu-se prin aceasta problema similititudinilor culturale între America și celelalte continente: Europa, Asia.

f. Poporul romîn preia și păstrează de la daci, alături de atîtea piese de port, și un element de cultură materială care presupune faze tehnice specifice, de o vechime care depășește perioada indo-europeană de formare a popoarelor, asigurînd continuitatea acestei forme de cultulă materială preluată de la triburile geto-dacice.

LISTA INFORMATORILOR

1. Avram Adam, 75 ani, satul Mărăreni.
2. Nastasia Burcoș Petrea, 72 ani, satul Mărăreni.
3. Ciontea Maria, 68 ani, Deda — cătunul Valea Cășilor, fiica olarului Vasilicăi Olari.
4. Nechita Demian, 72 ani, satul Petriș, fiul olăriței Ioana din satul Deda, cătunul Valea Cășilor.
5. Gheorghe Olari, 45 ani, Deda, nepotul olarului Vasilică Olari.
6. Paraschiva Olari, 69 ani, Deda, nora lui Vasilică Olari.
7. Pușcaș Ghirasîm Rîcheș, 69 ani.
8. Maria Pușcaș Ghirasîm Rîcheș, 69 ani, nora olăriței Savina Olari.
9. Sicoan Iosif, 48 ani, Deda.

https://biblioteca-digitala.ro

TRACES OF THE BEGINNINGS OF CERAMICS IN RUMANIA: POTTERY MANUFACTURED BY LOAM ROLL TECHNIQUE

The manufacture of ceramics by loam rolls had been preserved in the Mureş Valley roughly up to 1940. The author discovered it in 1955.

In Rumania, hand-made pottery belongs to a tradition which goes beyond the period of formation of the Rumanian people, and of the peoples which have entered its composition.

The study of this art presents a multilateral scientific interest:

a. This technique of hand-made ceramics may be determined with precision: it is the technique of entwisted loam rolls which go around a loam „disque" made of a wheel moved by the knee.

b. An other area of Europe where a certain type of ceramic produced manually, preserved up to the contemporary epoch, has been established;

c. This pottery has a rather household character, being made by women, who burned it in the same oven where they used to bake bread;

d. The Dacian population have transmitted to the Rumanian people not only elements of specific material culture (elements of the national costume, for instance the feminine peasant shirt, the „opinca", etc.) but also work techniques, like that of ceramics made by help of loam rolls;

e. The study of this pottery technique revealad a parallelism with the similar one in Peru, a fact which raises the problem of cultural correspondences between America and the other continents.

f. The Rumanian people have inherited from the Dacians, and conserved untill today an element of material culture which supposes specific technical stages, belonging to an age much older than period of formation of the Indo-European peoples.

g. The conservation of these work techniques on the river Mureş in the Transylvanian Carpathians, a place secluded from outside influence, is a proof of the continuity of the Rumanian people on the territory of Dacia.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

CONTRIBUȚII LA STUDIUL INSTALAȚIILOR TEHNICE ȚĂRĂNEȘTI DIN MUNȚII APUSENI

(Mori, prese de ulei și știeze)

VALERIU BUTURĂ

Muzeul etnografic al Transilvaniei, str. 30 Decembrie, nr. 21, Cluj

6—III—1964

Instalațiile tehnice țărănești folosite pentru prelucrarea diferitelor produse, cereale, semințe oleaginoase, textile, lemn etc., au evoluat din unelte casnice, de mînă. Sporirea capacității de prelucrare a acestora a devenit o necesitate o dată cu dezvoltarea societății. Apariția mecanismelor simple de acționare, a tipurilor inițiale de instalații, se datorește, în primul rînd, străduințelor producătorilor de bunuri de a-și ușura munca. Aceasta a constituit o preocupare generală, de aceea instalațiile pentru prelucrarea diferitelor bunuri de larg consum s-au răspîndit uimitor de repede în spațiu, ținînd seama de căile și mijloacele de transport ce le-au stat la îndemînă oamenilor pînă în timpuri apropiate. Un exemplu extrem de concludent în această privință ne oferă moara cu *ciutură*, tipul inițial al morilor acționate prin forță hidraulică, care a fost răspîndită din vestul Europei, pînă în răsăritul Asiei [1]. Moara este de fapt o rîșniță mai mare, învîrtită de un fus vertical, în al cărui capăt superior este fixată piatra alergătoare, iar în partea inferioară este ciutura, roata orizontală, formată dintr-un butuc, în care sînt introduse cozile unor linguri mari de lemn, ușor înclinate în direcția de izbire a șuvoiului de apă. Descoperirea morilor cu roată verticală, cu mecanism mai complicat de angrenare în turații a pietrei alergătoare, a dus la dispariția tipului mai vechi în regiunile agricole mai bogate într-o primă etapă, apoi și în cele mai sărace, păstrîndu-se în arii insulare, îndepărtate unele de altele, cum sînt: aria Carpato-

[1] Marius Bizerea, *Morile țărănești cu turbină în Romînia*, sep. ex. Lucrările Institutului de geografie din Cluj, vol. VIII, Cluj, 1948, p. 2; Valeriu Butură, *Die siebenbürgischen Turbinenmühlen*, „Ethnographica", I, Brno, 1959, p. 25—26.

https://biblioteca-digitala.ro

Balcanică, Scandinavă, Caucaziană, Central-Asiatică etc. În unele părți, cum este cazul și la noi în Banat, s-a păstrat chiar forma inițială de proprietate a acestora, ca bunuri în folosință colectivă. Micile mori, construite prin întovărășiri pe neamuri sau vecinătăți, a căror folosință a fost transmisă urmașilor, au ajuns în folosința unui număr tot mai mare de proprietari, care își măcinau pe rînd cerealele necesare consumului casnic. Aceasta a fost forma inițială de proprietate și a altor tipuri vechi de instalații de prelucrare a produselor, care numai în timp au devenit mijloace de exploatare.

Originea și răspîndirea unora se încadrează într-un vast proces de răspîndire a bunurilor culturale în lumea europeană, dinspre vechile civilizații mediteraneene. Între acestea se situează și mecanismul simplu de acționare a primelor mori de apă, *ciutura*, al cărei nume a fost preluat în graiul neamului nostru din vechea greacă, fiind atribuit nu numai butucului cu linguri care o acționează, ci și altor vase de lemn pentru apă [2]. Altele se încadrează ca descoperiri ulterioare ale oamenilor muncii din diferite regiuni unde prelucrarea variatelor produse a constituit o preocupare mai intensă. În timp, și acestea au înregistrat o difuzare mai largă sau mai restrînsă.

În evoluția unora dintre unelte spre tipurile inițiale de instalații, o etapă importantă a constituit-o descoperirea roții verticale. Aceasta, spre deosebire de cea orizontală, a oferit largi posibilități de utilizare a forței hidraulice pentru prelucrarea diferitelor produse. Ea a început să acționeze prin angrenaje mai simple decît ale morilor, maiele sau ciocanele pivelor pentru finisarea pănurii, pislugii pivelor de ulei, săgețile șteampurilor pentru zdrobitul minereurilor, ciocanele grele ale fierăriilor etc. În feudalism, cînd în construcția diferitelor instalații s-au înregistrat progrese simțitoare și au avut o largă răspîndire, au fost preluate de clasele exploatatoare acolo unde rentabilitatea lor a fost mai mare, iar acolo unde a fost mai mică au fost lăsate în folosința proprietarilor, au fost cedate drepturile de a le construi altora, pretinzîndu-se pentru ele dijme. Alături de instalațiile tot mai evoluate din orașe, tîrguri și sate specializate, s-au menținut și tipurile tradiționale mai simple, care au satisfăcut cerințele locale ale maselor țărănești. Acestea s-au păstrat și în capitalism în zonele mai înapoiate din punct de vedere economic, oferind date de larg interes asupra mijloacelor tehnice de prelucrare a diferitelor produse. Cele din Munții Apuseni se impun prin varietatea tipurilor funcționale și cronologice.

Varietatea tipurilor funcționale se datorește nu numai resurselor economice diferite, pe care le-au oferit oamenilor, ci și permanenței acestora pe meleagurile lor, în depresiunile tectonice periferice, în bazinele erozionale din lungul văilor și în apropierea nesecatelor zăcăminte miniere. Aici, — unde formele tabulare interfluviale, podurile de terase și pantele domoale au oferit terenuri favorabile cultivării unor specii și varietăți de cereale mai puțin pretențioase la condițiile de sol ca cele de acum; unde

[2] I. A. Candrea și G. Adamescu, *Dicționarul enciclopedic ilustrat*, București, 1931, p. 281.

https://biblioteca-digitala.ro

flora fînețelor și pășunilor era mai bogată decît în cîmpii, unde cu mijloace rudimentare se putea obține, chiar numai prin spălarea prundișurilor din lungul văilor, unul din cele mai căutate metale, aurul, — sînt vetre străvechi de așezări umane, ocrotite în cursul mileniilor de zidurile periferice de munți, în care cu greu și-au adîncit albiile Crișurile, Ampoiul, Arieșul etc., săpînd porțile înguste de acces în întinsa cetate de piatră a Munților Apuseni. În aceste condiții s-au plămădit aici vetrele de așezări preromîne și apoi romîne, au apărut și s-au menținut pînă destul de tîrziu cnezatele și voievodatele populației autohtone. Din compartimentele muntoase cu forme domoale, mai largi ori mai strîmte, cu sate adunate sau răsfirate, a roit populația în susul văilor tot mai înguste și pe versanții lor, întemeind așezări cu o textură tot mai laxă, ajungîndu-se astfel la tipul risipit de sate, care nu numai aici, ci și în alte zone carpatice, reprezintă stadii mai recente de populare a înălțimilor, nu forme specifice de așezare așa cum greșit le-au considerat unii.

Varietatea tipurilor cronologice se datorește menținerii în folosință casnică a uneltelor tradiționale, a unor forme de trecere de la acestea spre instalațiile cu o construcție tot mai complicată și o mai mare capacitate de prelucrare a diferitelor produse. Uneltele tradiționale s-au păstrat izolat, pînă în timpuri apropiate, acolo unde s-au menținut în folosință periodică, pentru prelucrarea casnică a unor cantități restrînse de produse, cum este de exemplu cazul rîșnițelor pentru păsat și a pivelor de mînă pentru zdrobirea semințelor oleaginoase. În aceleași condiții s-au menținut în unele sate și tipuri de instalații cu o construcție mai simplă, deși acționarea lor impunea eforturi fizice mai mari. Cu toate că au constituit o necesitate de prim ordin, pentru satisfacerea cerințelor alimentare, vestimentare etc., intensitatea preocupărilor pentru sporirea capacității de prelucrare a diferitelor tipuri de instalații nu a fost aceeași peste tot. În evoluția lor un rol important le-a revenit meșterilor constructori, care pe lîngă experiența locală și-au însușit-o și pe a altora, față de care majoritatea lor au fost foarte receptivi. La cerințele de prelucrare, mai mari sau mai restrînse, se adaugă o seamă de factori locali, care au influențat răspîndirea diferitelor tipuri, precum și evoluția lor, în condițiile prezenței sau lipsei apei, a debitului și calității acesteia etc. În acest proces complex de dezvoltare, Munții Apuseni oferă materiale etnografice prețioase, de aceea considerăm că nu este lipsită de interes o succintă prezentare a instalațiilor folosite pentru prelucrarea produselor alimentare și finisarea pănurii țărănești.

I. INSTALAȚIILE PENTRU PRELUCRAREA PRODUSELOR AGRICOLE ALIMENTARE

Morile și oloinițele, care de la apariția lor s-au situat între cele mai importante și frecvente instalații țărănești, au evoluat din rîșnițe și pive de mînă. Forma de trecere de la rîșniță la moara cu roată verticală este, după cum s-a menționat, moara cu *ciutură*, pentru care s-a păstrat, în unele sate de la poalele Carpaților Meridionali, numele uneltei casnice din

https://biblioteca-digitala.ro

care a evoluat acela de rîşniţă. Din pivele de mînă, cilindrice ori dreptunghiulare, s-au dezvoltat diferite tipuri de instalaţii pentru zdrobirea seminţelor.

Morile cu ciutură nu s-au păstrat în Munţii Apuseni. Prezenţa lor şi aici este confirmată de o conscripţie a morilor de pe domeniul de sus al Zlatnei, care cuprindea comunele Cîmpeni, Bistra, Arieşul Mic sau Rîul Mic şi Arieşul Mare sau Rîul Mare, din anul 1774 [3]. În cele patru comune, ce s-au format, după cum se ştie, din mai multe sate şi crînguri risipite, erau 93 de mori. Numărul mare al acestora este un indiciu că în acele vremuri bazinul superior al Arieşului era destul de populat, deşi resursele economice pe care le oferea au fost sărace. Cea mai mare parte din cerealele necesare traiului se aduceau din regiunile agricole, în schimbul vaselor de lemn. Dintre cele 93 de mori, una, din comuna Arieşul Mare, de pe Valea Albăcel, e numită „vulgo resnitza", iar o alta, de pe valea Pojorîtii, rîşniţa. Acestea au fost desigur ultimele reminiscenţe ale morilor cu ciutură în Ţara Moţilor, menţinute alături de tipul mai nou cu roată verticală, cu mecanism de angrenare în turaţii a pietrei alergătoare mai complicat, care le-a înlocuit. În Vrancea, acest proces a avut loc la începutul secolului XX [4]. În zonele agricole mai bogate de la periferia Munţilor Apuseni au dispărut în timpuri mai îndepărtate. Documentele mai vechi menţionează şi aici mori cu 3—4 roţi, care au fost un fel de ciuturi în serie, aşa cum sînt cele de pe văile mari din Peninsula Balcanică unde se mai păstrează acest tip vechi. Morile cu roată verticală, utilizate pînă în timpurile noastre, au o construcţie asemănătoare cu cele din alte regiuni, de aceea nu vom insista asupra lor.

Diferitele instalaţii pentru zdrobirea seminţelor oleaginoase au evoluat din pivele de mînă. În Munţii Apuseni s-au folosit două forme, una cilindrică, păstrată izolat în sectorul răsăritean şi una dreptunghiulară, păstrată izolat în sectorul apusean. Ele au supravieţuit pînă în timpuri apropiate în satele în care gospodăriile ţărăneşti au dispus de cantităţi reduse de seminţe oleaginoase, pe care le-au zdrobit cu acestea, apoi le-au cernut, iar făina obţinută au folosit-o pentru pregătirea unor mîncări de post sau au dus-o la prese pentru extragerea uleiului.

Intensitatea preocupărilor pentru procurarea uleiului reiese şi din numărul relativ mare al seminţelor din care s-au extras uleiuri alimentare. În Munţii Apuseni uleiul s-a obţinut din seminţele plantelor mai vechi în culturi, cum sînt bostanul, inul şi nucul, şi din seminţele de fag culese de prin păduri. Uleiul de in s-a folosit în alimentaţie pînă în timpuri apropiate, în satele din zona centrală a Munţilor Apuseni, zonă nefavorabilă cultivării porumbului care se semăna împreună cu bostanii. Uleiul de nucă s-a folosit în bazinele mai adăpostite, cum este acel al Beiuşului, unde existau nuceturi întinse, iar posibilităţile de valorificare pe pieţe au fost limitate multă vreme, pînă cînd s-au construit drumurile moderne de transport. Din pădurile întinse de fag s-ar fi putut obţine cantităţi mari de seminţe pentru ulei, dar acesta, după cum spun bătrînii, dacă se folo-

[3] Ileana Bozac, *Morile din domeniul de sus al Zlatnei la anul 1774* (studiu în manuscris).
[4] H. H. Stahl, *Nerej, un village d'une région archaïque*, vol. III, Bucureşti, 1939, p. 39.

https://biblioteca-digitala.ro

seşte mai mult timp produce dureri de cap şi ameţeli, se rîncezeşte repede şi capătă un gust rău. De aceea, s-a recurs rareori la jir în lipsa altor seminţe.

Insuficienţei seminţelor oleaginoase se datoreşte, în primul rînd, păstrarea pe arii restrînse, pînă la începutul secolului nostru, a unui mod străvechi de folosire al acestora în alimentaţie, sub formă de făină. În satele mai sărace din depresiunea Beiuşului, unde această făină se numeşte *tîrbă*, se prepara periodic, în cantităţi mici, pentru a se da un conţinut mai nutritiv anumitor mîncări de post. A fost preferată deoarece necesita o cantitate mai mică de seminţe, se obţinea mai repede şi era mai spornică.

1. Zdrobitul seminţelor pentru tîrbă. Budureasa, reg. Crişana.

Seminţele de *curcubătă* (bostan), bine uscate, se zdrobeau în piua de bătut seminţe, cioplită dintr-o bucată de lemn trainic (păr, frasin etc.), cu un mîner la capăt, pentru a se putea transporta mai uşor de către cei care aveau nevoie de ea. Seminţele zdrobite se cerneau cu o sită, pentru a se separa cojile de miezul transformat în făină. Tîrba înmuiată în apă, cu puţină sare, se turna peste laşte sau ţinte, peste pîine uscată. Se mai punea peste varză fiartă puţin şi apoi tăiată, cu care se umplea *cocoroaza* (plăcintă din aluat); cu tîrbă şi *pisat* se umpleau *boţi* (sarmale).

Instalaţiile tărăneşti folosite pentru extragerea uleiului, foarte frecvente în trecut, numite pive de oloi, oloişte, oloiri sau oloiniţe, sînt compuse din două mecanisme simple de lemn, — unul pentru zdrobirea seminţelor, *piua* propriu-zisă care păstrează şi în acest caz numele uneltei din care a evoluat, şi unul pentru extragerea uleiului, storcătoarea, teascul sau presa, alături de care se găseşte un cuptor pentru prăjitul făinii.

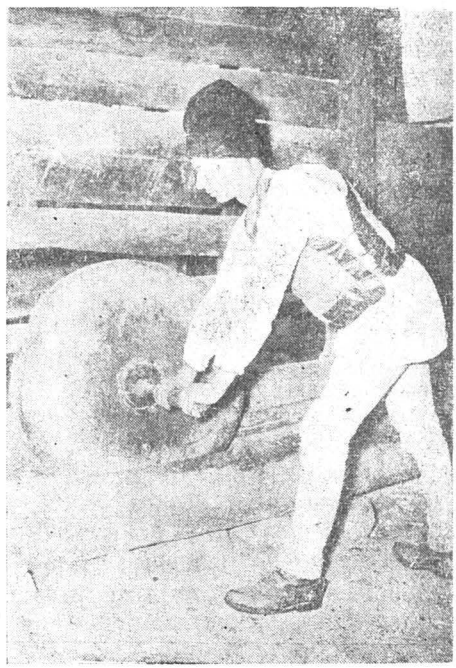
În Munţii Apuseni s-au folosit trei tipuri de instalaţii pentru pisatul seminţelor: piua cu ciocane, piua cu roată de piatră şi piua cu săgeţi. Prima s-a folosit izolat, cea de-a doua în satele de pe versanţii sudici ai masivului, iar ultima aproape peste tot, fiind tipul mai frecvent în trecutul apropiat.

Piua cu ciocane acţionate cu picioarele are o construcţie simplă. Este un tip evoluat din pivele cu ciocane de mînă, folosite ca unelte casnice pînă nu demult la zdrobitul merelor pădureţe pentru oţet, a perelor pentru *ciudir* etc. Forma mai veche, mai simplă, a avut un singur ciocan şi a fost folosită ca unealtă casnică pentru zdrobirea diferitelor seminţe. La ea s-a ajuns prin mărirea pivei propriu-zise şi a ciocanului, lungirea cozii şi introducerea în aceasta a unui ax transversal, susţinut de diferite

https://biblioteca-digitala.ro

dispozitive. Ciocanul se ridica prin apăsarea capătului cozii cu piciorul şi apoi cădea în piuă peste seminţe. O astfel de piuă am găsit la Presaca Ampoiului, raionul Alba, reg. Hunedoara. Se folosea mai demult pentru pisatul grîului care se fierbea cu lapte şi zahăr în anumite zile din an. La variantele mai evoluate ale acestui tip, cu unul sau mai multe ciocane folosite pentru zdrobirea seminţelor oleaginoase, apare un cadru de grinzi pentru susţinerea cozilor, care se acţionează cu ambele picioare, prin deplasarea

2. Piuă cu ciocan. Presaca Ampoiului, reg. Hunedoara.



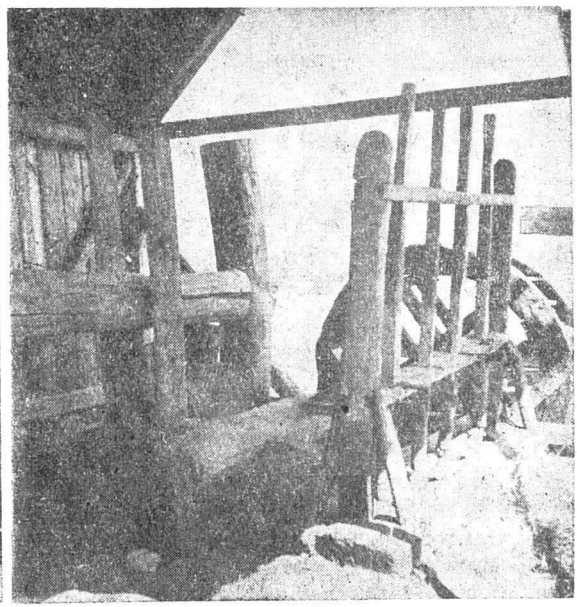
3. Piuă cu zdrobitor de piatră. Feneş, reg. Hunedoara.

succesivă a greutăţii corpului de pe piciorul aşezat în urma axului, pe cel din faţa lui. În acest caz, cei care se balansează pe cozi se sprijină de o bară fixată în doi stîlpi laterali. Acest tip s-a păstrat izolat şi în alte părţi ale Transilvaniei, în satele unde reţeaua hidrografică a fost mai săracă şi nu a oferit condiţii pentru adoptarea pivelor cu roată de apă sau cele în care gospodăriile ţărăneşti au dispus de puţine seminţe oleaginoase, unde preocupările pentru sporirea capacităţii de prelucrare nu au fost aşa de intense ca în zonele joase. Aici majoritatea gospodăriilor au dispus de cantităţi mai mari de seminţe, deoarece în timp s-a intensificat nu numai cultivarea bostanilor în amestec, ci şi a florii-soarelui pe marginea culturilor sau în terenuri aparte.

https://biblioteca-digitala.ro

Piua cu roată de piatră, frecventă în trecut și în zonele joase din sudul Munților Apuseni, unde au funcționat instalații mai mari, s-a folosit și în satele de pe versanții sudici ai acestora. Piua constă dintr-o roată de piatră care se rostogolește cu ajutorul unui fus într-o troacă semicirculară, cioplită într-un trunchi gros. Instalația a fost folosită nu numai pentru zdrobirea, destul de anevoioasă, a semințelor oleaginoase, ci și a merelor pentru must și oțet. De aceea, pe talpa preselor cu șurub, cum sînt de

4. Piuă cu săgeți acționată cu roată de mînă. Presaca Ampoiului, reg. Hunedoara.



5. Piuă cu săgeți acționate de o roată de apă. Sartăș, reg. Cluj (Secția în aer liber a Muzeului etnografic al Transilvaniei din Cluj).

exemplu cele păstrate la Feneș, sub pîrghia orizontală, numită *urs*, se găsesc două dispozitive de presare, unul pentru ulei, format din *oală*, în care se pune pasta uleioasă și butucul cu care se apasă numit *popă*, și un al doilea pentru mere, un *teasc* mai mic, cu construcție asemănătoare celui în care se pun strugurii.

Piua cu săgeți a fost tipul mai frecvent. Problema apariției și răspîndirii pivelor cu săgeți acționate de roată hidraulică este destul de complicată, deoarece s-au păstrat instalații mai mici, cu construcție asemănătoare, acționate prin forța brațelor. O astfel de piuă am găsit la Prundul Bîrgăului, reg. Cluj, achiziționată pentru secția în aer liber a Muzeului etnografic al Transilvaniei. În sectorul sudic al Munților Apuseni au fost mai multe. La Presaca Ampoiului, reg. Hunedoara, s-a păstrat o piuă cu

https://biblioteca-digitala.ro

două săgeți, ridicate prin angrenajul penelor acestora, cu cele ale fusului, învîrtit cu o roată de mînă. Săgeţile verticale, prinse într-un jug, au la capetele inferioare cercuri de fier şi 2—3 crampoane, pentru a zdrobi mai bine şi mai repede seminţele din oala pivei.

Aceste variante ridică problema descoperirii angrenajului de pene pentru ridicarea pisługilor de zdrobit înainte de adoptarea lui la roţile hidraulice. Aplicarea lui la roţile hidraulice a oferit posibilităţi mai largi de întrebuinţare a acestora: pentru pisatul seminţelor, finisarea pănurii ţărăneşti şi zdrobitul minereurilor. Pivele de ulei de acest tip au o construcţie asemănătoare cu un tip vechi de pive de pănură cu maie oblice ori verticale şi cu şteampurile pentru zdrobitul minereurilor aurifere. Pivele cu maie oblice, numite şi ştieze, folosite pentru *învălitul* pănurii, au avut o largă răspîndire nu numai în Transilvania, ci şi în ţinuturile din exteriorul Carpaţilor. Şteampurile aurifere au fost frecvente numai în Munţii Apuseni, unde mineritul ţărănesc a fost foarte intens în trecut. Care din aceste instalaţii este mai veche e greu de precizat, ţinînd seama de inventivitatea meşterilor ţărani.

Piua acţionată de o roată hidraulică are un mecanism de zdrobire compus din troacă sau talpă, în care sînt sculptate oalele, săgeţi, jugul de susţinere a acestora şi un mecanism de acţionare compus din roată şi fusul cu penele de ridicare. Fiecare săgeată are o pană căreia îi corespund două pene în fus, de aceea într-o turaţie fiecare are două bătăi. Seminţele se pisează mai uşor şi mai repede decît cu celelalte tipuri de pive.

Seminţele pisate cu aceste instalaţii se cerneau cu o sită, într-o covată sau un troc, pentru a se separa firmiturile mai mari ale cojilor de cele mai fine ale miezului. Făina obţinută se frămînta şi apoi se punea să se prăjească pe un cuptor.

Cuptoarele pentru prăjit, rotunde sau ovale, s-au construit din piatră lipită cu argilă. Unele au avut şi o gură pentru fum în spate. Deasupra avea o lespede netedă de piatră, dimensionată după forma cuptorului. Pe aceasta se punea făina frămîntată, obţinîndu-se o pastă uleioasă moale, care ceda mai uşor, la presare, uleiul ce-l conţinea.

Instalaţiile pentru stoarcerea uleiului au evoluat din teascuri simple, a căror forme mai vechi nu s-au păstrat în Munţii Apuseni. S-au folosit două tipuri: teascuri cu berbeci şi teascuri sau prese cu „şorof" (şurub).

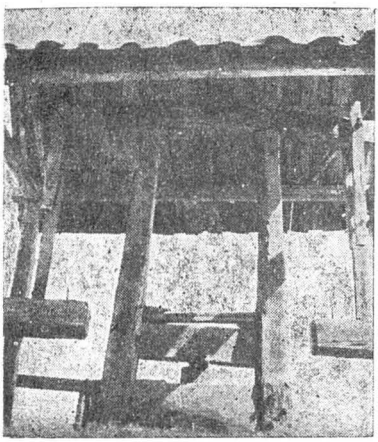
Teascul de ulei cu berbeci este tipul mai vechi păstrat în Munţii Apuseni. Oala în care se punea pasta uleioasă era sculptată într-o bucată groasă de trunchi, fixată între doi stîlpi înalţi, numiţi *urşi*. În capătul de sus al stîlpilor are o grindă orizontală, care depăşeşte în lungime instalaţia de sub ea în ambele laturi. Cele două capete libere susţin ciocanele mobile, numite *berbeci*. Mobilitatea acestora o asigură două braţe verticale, prinse lateral de grinda superioară, între a căror capete inferioare este coada ciocanului. În stîlpii laterali sînt lagăre mai largi decît două grinzişoare care se introduc în ele. Între acestea se bat pene de lemn, iar grinzişoara inferioară, prin intermediul unui butuc, presează pasta uleioasă din oala pivei.

Presele de ulei cu berbeci au coexistat în cele mai multe părţi cu tipul mai evoluat, cu şurub, deoarece construcţia lor era mai simplă. Uneori

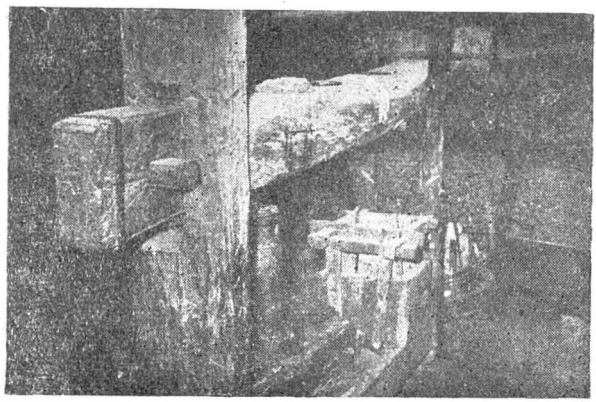
https://biblioteca-digitala.ro

chiar în lungul aceleiași văi, cum era de exemplu în lungul Arieșului, se găseau atît prese cu berbeci, cît și prese cu șurub.

Presele cu șurub au o construcție asemănătoare cu cele folosite pentru storsul mustului din struguri. Un stîlp masiv sau doi, bine fixați în pămînt, susțin dispozitivul de presare format dintr-o grindă groasă, orizontală, bifurcată la un capăt și mecanismul de înșurubare format din șurub și suportul acestuia, cu care se ridică sau se lasă în jos. Pe capătul



6. Presă cu berbeci. Poșaga, reg. Cluj Secția în aer liber a M.E.T. Cluj).



7. Presă de ulei cu șurub. Feneș, reg. Hunedoara.

bifurcat al pîrghiei orizontale este prinsă, transversal, o bucată de grindă în care este sculptată gaura în spirală prin care se introduce șurubul mare de lemn cu care se acționează presa.

Șurubul are un suport care-l ține la 3—5 cm deasupra solului, pentru a se putea învîrti. În partea de jos are o gaură prin care se introduce o bară cu care îl învîrtesc doi bărbați. Deșurubîndu-l, pîrghia se ridică, înșurubîndu-l, pîrghia se coboară. Pentru a se acționa mai ușor, se aplică uneori în partea inferioară a șurubului o tară de piatră. În acest caz are la capăt un cui și un locaș de sprijin, din fier. Tara de piatră, numită *grapă* în satele de pe Ampoi, este pusă pe o roată masivă de lemn, ușor înclinată, ori pe un suport poligonal de grinzișoare, fixate în partea inferioară a șurubului. Grapa, care ușurează învîrtirea șurubului, are pe margini o îngrăditură de nuiele.

Sub pîrghia orizontală este o talpă al cărei capăt anterior este introdus în stîlpul de susținere a pîrghiei orizontale de deasupra ei, iar cel dinspre șurub între doi stîlpi mai subțiri. În aceasta e scobită oala teascului, în care se introduce pasta uleioasă, pusă într-un săculeț sau o bucată de pănură. Peste ea se așază un butuc special, numit popă, care prin înșurubarea ursului presează pasta iar uleiul iese printr-o gaură de scurgere, de la fundul oalei spre exterior.

https://biblioteca-digitala.ro

În satele de pe Valea Ampoiului, după cum s-a menționat, sub pîrghia orizontală a instalației sînt uneori două dispozitive de presare, unul pentru storsul uleiului și unul pentru storsul mustului din mere. De altfel acest tip de teasc este asociat cu tipul de pive cu roată de piatră, folosite și pentru zdrobitul merelor. Pe Valea Arieșului pivele cu săgeți au fost asociate uneori cu teascuri cu berbeci, alteori cu teascuri cu șurub. În crîngurile mai izolate de pe înălțimi, din Țara Moților, unde uleiul s-a extras din semințe de in, acestea s-au zdrobit cu pive de mînă, iar făina s-a dus pentru presare la puținele teascuri cu berbeci. Numărul pivelor de ulei au început să scadă în secolul nostru, deoarece uleiul industrial a devenit un bun de larg consum, ușor accesibil.

II. INSTALAȚIILE ȚĂRĂNEȘTI PENTRU FINISAREA ȚESĂTURILOR DE LÎNĂ

Apariția acestui tip de instalații se leagă de constatarea timpurie a faptului că țesăturile de lînă prin spălări repetate devin mai groase și mai păroase. Așa cum se scot din război sînt rare, aspre și puțin durabile, în special *pănura*, folosită pentru confecționarea îmbrăcămintei și *toalele*.

În acest scop au putut fi folosite vîltorile sau bulboanele naturale ale apelor mai mici. De aceea, la originea *vîltorilor*, instalațiile cele mai simple și desigur mai vechi, din cadrul acestui tip funcțional, sînt vîrtejurile naturale ale văilor. Ele constau dintr-un iaz care conduce un șuvoi de apă într-un vas mare din doage, ca o cadă (în forma unui trunchi de con cu baza în sus), îngropată parțial în pămînt, pentru a reține mai bine apa și a se amenaja mai ușor diferența de nivel pentru căderea acesteia în ea, în așa fel ca să producă un vîrtej cît mai puternic, care să învelească țoalele, îndesîndu-le țesătura și scămoșîndu-le.

În Munții Apuseni, ca și în majoritatea regiunilor în care s-au păstrat, vîltorile s-au folosit numai pentru învălitul țoalelor noi și spălarea celor uzate. Ele s-au întrebuințat însă local, în alte părți, și pentru finisarea unor țesături mai groase decît pănura, destinate confecționării unor haine mițoase sau numai păroase, de tipul autohton al *saricei* cum este și guba din Maramureș, Oaș [5]. În Moldova, numele mai frecvent al acestui tip de instalații este acela de *știază*, termen a cărui etimologie, deși nu a fost lămurită definitiv de către filologi, este considerată autohtonă [6]. Concludentă este în acest sens terminologia părților componente, *doagele* și forma de *cadă* a instalației, a căror origine este veche, greacă [7]. Și instalația mai nouă, care a înlocuit-o, pentru finisarea pănurii mai subțiri

[5] P. Petrescu, *Costumul popular romînesc din Transilvania și Banat*, București, 1959, p. 119.

[6] C. Turcu, *Știeaza, instalație primitivă sătească pentru perfecționarea unor țesături casnice*, în „Studii, revistă de istorie", București, 1945, nr. 4, p. 113.

[7] C. Dinculescu, *Elemente vechi grecești din limba romînă*, în „Dacoromania", an. IV, 1924—1926, p. I, Cluj, 1927, p. 431, 466—467.

https://biblioteca-digitala.ro

decît țesăturile întrebuințate pentru confecționarea îmbrăcămintei, a păstrat în Munții Apuseni, ca și în Moldova, numele tipului inițial, acela de știază. În unele sate din Munții Apuseni este numită *piuă de pănură*, *piuă de bătut sumane* sau *dube*, termen de origine nord-slavă, adoptat probabil o dată cu una din variantele mai noi ale acestui tip de instalații.

Spălatul hainelor de pănură nu s-a rezumat numai la ținerea lor în apă. Pentru îndepărtarea impurităților se muiau în apă și se băteau cu *maiul*. Practica obișnuită, casnică, observația că hainele spălate se scurtează și se îngroașă, au sugerat omului ideea învălirii pănurii, înainte de-a croi din ea îmbrăcămintea. În timp au apărut și au fost perfecționate uneltele pentru selecționarea firelor de lînă, s-au îmbunătățit tehnicile de țesut și o dată cu acestea pănura groasă a fost înlocuită de o țesătură mai subțire, pentru finisarea căreia s-au folosit unelte și apoi instalații speciale, știezele sau pivele. Vîltorile au rămas anexe ale acestora, folosindu-se sporadic și pentru învălitul țesăturilor groase destinate confecționării pieselor de îmbrăcăminte, mai incomode, de tipul saricei.

La originea acestui tip de instalații sînt desigur, ca și în alte cazuri, unelte de mînă. Sub numele de pive, termen preluat din latina vulgară, sînt cunoscute la noi nu numai uneltele casnice folosite pentru pisat sau bătut, ci și instalațiile evoluate din acestea. De altfel și piesa de bază a variantei mai simple din cadrul acestui tip de instalații, *maiul*, păstrează numele uneltei folosite pentru bătutul hainelor cînd se spală.

În Munții Apuseni s-au folosit *pive* sau *știeze cu maie* și *pive cu ciocane* care, după cum reiese din termenul piesei de bază, sînt mai noi. De altfel, fondul de termeni s-a îmbogățit o dată cu perfecționarea instalațiilor, cu diferențierea lor. Primele au avut o mai largă răspîndire decît cele din a doua categorie. În satele în care s-au păstrat mai bine elementele tradiționale de cultură, din bazinul Arieșului, Crișurilor etc., sînt cunoscute sub numele de știeze. În altele s-a adoptat termenul de *dube*, al cărui sens se leagă de procedeul de finisare a dubei, ca și în cazul pieilor.

Numărul instalațiilor a fost mai mare în trecut, cînd pănura a fost folosită în mod curent, peste tot, pentru confecționarea îmbrăcămintei groase de iarnă. Ele satisfăceau cerințe locale. Cu timpul s-a observat că cele de pe unele văi, prin calitatea apei, învălesc mai bine pănura, de aceea preferințele s-au îndreptat spre acestea. Numărul instalațiilor a sporit în lungul acestor văi, iar cele cu apă necorespunzătoare au fost părăsite. Calitatea apei a fost întregită cu experiența tot mai bogată a piuarilor în finisarea pănurii. Interesul acestora pentru perfecționarea instalațiilor și a procedeelor a fost în funcție de numărul mai mic sau mai mare al satelor pentru care lucrau. De aceea, în unele sate s-au menținut tipurile mai vechi, cu capacitate redusă de prelucrare, în altele au apărut instalații cu angrenaje mai eficace, cu o mai mare capacitate de prelucrare.

Pivele sau știezele cu maie au o construcție asemănătoare cu cele din alte regiuni [8]. Apariția lor se leagă de descoperirea angrenajului simplu de

[8] H. H. Stahl, *op. cit.*, p. 204–205; C. Irimie, *Pivele și villorile din Mărginimea Sibiului și de pe Valea Sebeșului*, Sibiu, 1956, p. 42.

https://biblioteca-digitala.ro

pene sau *brînci*, cum li se mai spune în Munții Apuseni, prin intermediul cărora maiele tot mai masive, susținute de un *jug* sau *pat*, se ridicau deasupra trocii și apoi cădeau în ea, bătînd pănura. În acest scop a putut fi folosit inițial un fus mai mic, învîrtit cu brațele, ca și în cazul altor instalații acționate în acest mod. Maiele s-au ridicat mai ușor prin angrenajul de scurtă durată al penelor fixate înspre capetele lor inferioare, cu cele ale fusului. Aplicarea roților de apă pentru învîrtirea acestuia, nu numai la pivele de pănură, ci și la instalațiile pentru zdrobit cu construcție asemănătoare, nu a ridicat probleme așa de dificile ca în cazul roților verticale ale morilor. Construcția roților s-a diferențiat în timp, adaptîndu-se la debitul surselor de apă și pantelor.

În Munții Apuseni s-au păstrat două variante ale acestui tip de pive : una cu maie dispuse oblic și o a doua cu maie verticale. Prima are o largă răspîndire nu numai în Munții Apuseni, ci și în restul țării. De altfel și construcția este mai simplă decît a celor cu maie verticale, folosite local.

Poziția oblică a maielor nu este întîmplătoare. La ea s-a ajuns în urma observației că astfel amplasate nu izbesc în plin pănura, ci lateral și astfel o învîrt în piuă. Chiar finisarea cu un pislug acționat manual, într-o piuă simplă, impunea izbirea laterală a pănurii. După descoperirea angrenajului de pene, pentru acționarea cu o roată hidraulică a maielor cu bătăi continue, problema învălirii pănurii s-a asigurat într-o primă etapă prin poziția acestora. Ulterior au apărut pe capetele maielor crestele care învălesc continuu pănura. Cea terminală pătrunde înspre fundul pivei sau oalei, cum i se spune în unele sate, izbind și împingînd totodată valul de pănură, acțiune pe care o exercită la nivele mai înalte și restul crestăturilor.

Instalațiile obișnuite au două troci, fiecare cu cîte două maie. Lateral și între cele două perechi de maie sînt fixate, tot oblic, grinzi de susținere, mai groase sau mai subțiri, în funcție de dimensiunile celorlalte părți componente. În dos sînt sprijinite de picioare sau de o grindă, iar transversal sînt legate printr-un jug.

Acolo unde au satisfăcut cerințe restrînse, locale, instalațiile au fost adăpostite doar de un șopru. Apariția construcțiilor protectoare din bîrne, cu acoperiș de paie, ferigă ori șindili, se leagă de sporirea cerințelor pentru prelucrare și mai ales de începuturile utilizării apei încălzite pentru învălit. Inițial s-a turnat apă rece peste pănura din piuă. De altfel știezarii bătrîni de la Sălciua spun că „face față mai frumoasă cu apă rece, da să învăleşte mai încet". La începutul secolului nostru, aceasta s-a obținut nu numai prin folosirea apei calde, ci uneori și a săpunului sau chiar a sodei.

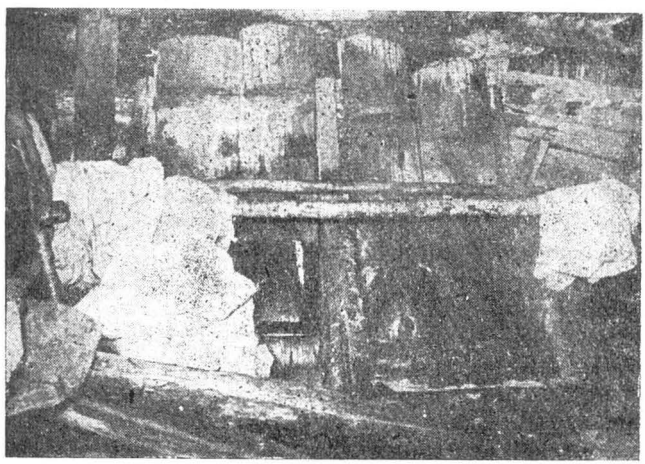
Pivele cu maie verticale s-au folosit în satele din cadrul muntos al Depresiunii Huedinului. La Scrind, de exemplu, au coexistat cu cele cu ciocane. Cele cu *maie oable*, după cum spunea proprietarul uneia, sînt mai vechi, cele cu ciocane mai noi, model adus de pe la Lăpuștești (com. Rîșca, raionul Huedin), el însă a lăsat-o așa cum a fost din bătrîni.

Pivele cu ciocane au un dispozitiv de acționare mai evoluat, prin care s-a asigurat o mai mare mobilitate piesei de bază a instalației. Cioca-

https://biblioteca-digitala.ro

nele s-au obținut prin reducerea dimensiunilor maielor și aplicarea cozilor. Și acestea sînt fixate în așa fel în cozi încît să izbească lateral pănura și în bătăile succesive să o învîrtească, cu ajutorul crestelor terminale, asemănătoare cu cele ale maielor.

La acest tip de instalații distingem : troaca cu ciocanele și cadrul de protecție a acestora, suporturile în care sînt prinse cozile ciocanelor și mecanismul de acționare, asemănător cu al pivelor cu maie. Ele se diferențiază prin amplasamentul diferit, față de troaca pivei, a suporturilor sau



8. Piuă de pănură cu maie. Feneș, reg. Hunedoara.

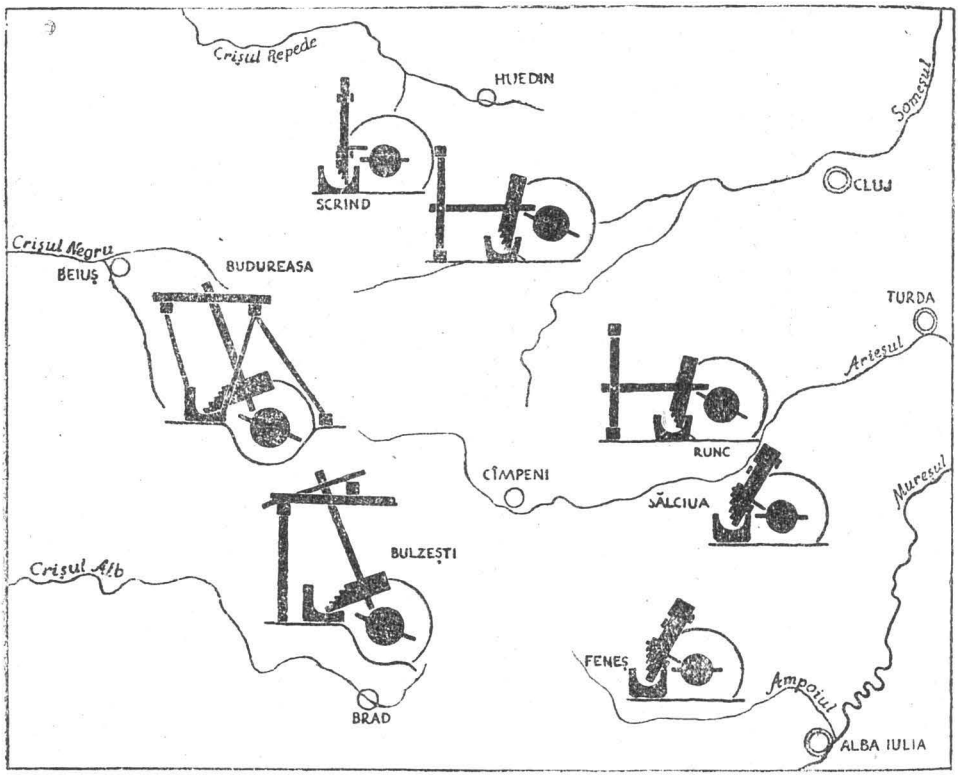
jugurilor, cum li se spune în unele sate, în care sînt prinse cozile mai lungi sau mai scurte ale ciocanelor. Prin amplasamentul suporturilor de susținere și în funcție de aceștia prin poziția cozilor, distingem două variante, la care se adaugă forme intermediare. La o primă variantă suportul în care sînt prinse capetele cozilor este paralel cu troaca și în acest caz poziția acestora este oblică, apropiindu-se de orizontală. Această variantă a fost frecventă în prima parte a secolului nostru și în alte sate specializate în piuărit din Transilvania[9]. La cea de-a doua variantă suportul este amplasat deasupra trocii și în acest caz poziția cozilor se apropie de verticală. În cadrul acestor variante se disting forme intermediare, prin construcția mai simplă sau mai complicată a jugurilor, prin dimensiunile, înălțimea și înclinarea lor, care se răsfrîng și în poziția cozilor.

La originea suporturilor de susținere paralele cu troaca sînt stîlpii simpli, înfipți în pămînt, de care s-au prins lateral, cu cuie de lemn, capetele cozilor. Pentru a se asigura o mai mare stabilitate instalației, stîlpii verticali sînt uneori fixați între două grinzi masive, iar dispozitivul de susținere al ciocanelor este legat printr-o altă grindă (fruntariu), cu jugul

[9] I. Morariu, *Piuăritul în Valea Someșului*, în „Bulet. Soc. de geografie", vol. LV, București, 1936, p. 124 și fig. 2 ; C. Irimie, *op. cit.*, p. 40.

https://biblioteca-digitala.ro

de deasupra trocii, cum este cazul pivelor de la Scrind, raionul Huedin, reg. Cluj. Ciocanele perechi, de obicei două, au locașurile de sprijin în același stîlp, sculptate în așa fel ca să le asigure mobilitatea necesară. Cozile sînt lungi de cca 2,5 m și au o poziție ușor înclinată, aproape orizontală. Ușor înclinate sînt și ciocanele, care au între 60—70 cm lungime și 20—30 cm lățime. În acestea, numite la Scrind *maie* ca și piesele mai simple din care au evoluat, sînt sculptate locașurile de fixare a cozilor,



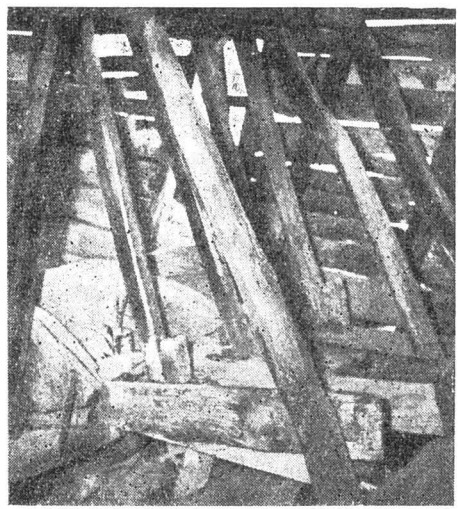
9. Tipuri de știeze din principalele centre de piuărit (desen, Kós Károly).

care depășesc în exterior corpul lor masiv, cu cca 25—30 cm. Prin angrenajul de scurtă durată al acestora cu penele de pe fusul roții sînt ridicate succesiv și apoi cad în troacă, învălind pănura.

Variante asemănătoare sau cu o construcție mai evoluată au funcționat nu numai în cadrul muntos al Depresiunii Huedinului, ci și în alte părți. Pivele cu ciocane de la Runc, raionul Turda, reg. Cluj, un important centru de finisare a pănurii pînă nu demult, au satisfăcut nu numai cerințele locale, ci a unei arii mult extinse spre est, spre Iara și Turda. Construcția suporturilor este simplă și aici, în comparație cu jugurile masive ale

https://biblioteca-digitala.ro

instalațiilor mai evoluate din alte centre transilvănene de piuărit, în care se succed uneori 12 cozi de ciocane, cu bătăi mai dese, deoarece fiecare are trei pene de ridicare în fusul roții. Jugurile mai înalte, și în acest caz căderea cozilor este oblică, sau mai scunde, și în acest caz poziția lor se apropie de orizontală, sînt plasate în partea de sus a construcției, iar troaca cu ciocanele în partea de jos, unde i se alătură roata. Atunci cînd cozile sînt lungi iar jugurile scunde, instalația necesită o construcție spațioasă, care să asigure nu numai amplasarea altor anexe, ci și circulația interioară. Astfel, chiar muncile interioare și supravegherea finisării sînt stingherite de cozile ciocanelor.



10. Detaliu din construcția pivei cu ciocane de la Budureasa, reg. Crișana (troaca, ciocanele și dispozitivul de suspensie a cozilor).

Pivele cu ciocane la care suporturile de susținere ale cozilor sînt deasupra trocii prezintă avantajul că sînt mai ușor de supravegheat și alimentat cu apă caldă. Această variantă are în Munții Apuseni două forme, diferențiate prin amplasamentul trocii în cadrul construcției. Uneori este în apropierea peretelui din josul pivei, iar fusul mai înspre interior și în acest caz pendulațiile cozilor sînt dinspre interior spre exterior, cum este cazul la Bulzești, raionul Brad, reg. Hunedoara. Alteori este mai înspre interiorul construcției și în acest caz pendulațiile cozilor sînt dinspre exterior spre interior, fusul fiind între perete și troacă, cum este cazul la Budureasa, raionul Beiuș, regiunea Crișana.

La Bulzești, cel mai important centru de piuărit din Țara Zărandului, jugul era susținut de grinda superioară a peretelui lîngă care se afla troaca și o a doua, paralelă cu prima, așezată peste cele ale pereților laterali, care prin nivelul mai înalt oferea o ușoară înclinare cozilor. Pe cele două grinzi erau fixate transversal *jugurile* în care erau sculptate locașurile de suspensie a cozilor, cu cuie de lemn. Troaca era destul de greu accesibilă, dar circulația înspre ea a fost redusă deoarece pănura s-a învălit cu apă rece, nu cu apă caldă.

La Bulzești s-au finisat cantități mari de pănură și țoale în trecut. Piuarii aveau centre de colectare a acestora. Unii se duceau, cu carele sau căruțele, la tîrgurile săptămînale de la Brad, alții la Baia de Criș, la Vața, la Hălmagiu, preluau de la săteni produsele și le restituiau finisate la două săptămîni.

Budureasa a fost cel mai mare centru de piuărit din Munții Apuseni. După cum spun bătrînii, pe Valea Mare în sus au fost peste 30 de știeze.

https://biblioteca-digitala.ro

Şi la acestea dispozitivul de suspensie a cozilor este deasupra trocii, dar nu este încadrat în corpul construcţiei ca la Bulzeşti. Deasupra trocii sînt două grinzi, susţinute de 4 picioare, fixate lateral la capetele acesteia, legate transversal prin chingi. Pe ele sînt aşezate *străjile*, în care sînt sculptate locaşurile de suspensie a cozilor. Ciocanele, două perechi, au o bătaie aproape orizontală. Acţionarea lor, prin capetele inferioare ale cozilor, a impus amplasarea fusului, cu penele de balansare, sub nivelul trocii. Prin aceasta s-a obţinut mai uşor şi căderea apei la roată. La Budureasa, din cele peste 30 de ştieze, mai erau în funcţiune în 1962 doar două, dintre care una a fost achiziţionată pentru secţia în aer liber a Muzeului etnografic al Transilvaniei din Cluj. Acum nu se mai poartă sumane ca în trecut, cînd la ştiezele de aici se aducea pănură din satele dinspre Beiuş, din zona de dealuri din nord-vestul Depresiunii Beiuşului şi din cele ale Cîmpiei Tisei, dintre Oradea şi Arad. Instalaţii asemănătoare au fost şi în satele din apropierea Vaşcăului, precum şi din alte părţi ale Transilvaniei.

Ştiezele, nu numai din Munţii Apuseni, ci şi din alte regiuni, ca şi presele de ulei, sînt în dispariţie deoarece stofele şi uleiul industrial înlocuiesc produsele tradiţionale. Tipologia lor, ca şi a altor instalaţii ţărăneşti, prezintă o deosebită importanţă deoarece ne oferă jaloane pentru reconstituirea tehnicilor de prelucrare a diferitelor produse, o preocupare străveche, generală. Evoluţia nu a fost aceeaşi peste tot, de aceea s-au păstrat izolat forme de trecere de la uneltele de mînă la mecanismele simple de lemn, acţionate manual sau cu roţi de apă, care au înregistrat o largă răspîndire şi o tot mai complexă utilizare în feudalism. În capitalism, o dată cu descoperirea maşinilor, ariile de răspîndire a strămoşilor lor de lemn s-au restrîns. Acum dispar, fiind tehnic depăşite. De aceea se impune atît studierea lor, cît şi păstrarea tipurilor mai reprezentative în muzee sau secţii muzeale în aer liber. Din succinta prezentare a instalaţiilor folosite în Munţii Apuseni pentru prelucrarea produselor alimentare reiese complexitatea problemelor ce le ridică, chiar şi în cadrul unei regiuni restrînse.

CONTRIBUTION TO THE STUDY OF PEASANT MACHINES IN THE APUSENI MOUNTAINS

Peasant technical installations used in processing various products such as cereals, oil-seeds, textiles, wood, etc., represent an evolution of the old, hand-operated domestic tools. The working capacity of these devices increased in the feudal period parallel with the evolution of of society.

The development of mac hines from domestic implements was accomplished gradually, from rudi mentary to more complex machinery. The gradual differentiation of the functional types of technical installations roughly followed the evolution of the various corresponding chronological types.

In this complex process of transformation of rustic tools into technical equipment, the Apuseni Mountains region offers — for the feudal period—

https://biblioteca-digitala.ro

precious ethnographical material regarding the processing of foodıffs and fabrics.

As examples of installations for the processing of foodstuffs and ricultural produce the author analyses : the bucketmill and three types oil presses (the hammer press, the stonewheel press and the arrow-press) ; e rustic installations for the fulling of woolen fabrics include : rollers d stamping mills or presses (two types : the inclined or vertical mallet ll and the hammer mill).

Most of these mills or presses widely utilized in the Apuseni Mounins, in the feudal period particularly, tended to disappear during the pitalist period, when the industrially processed agricultural produce d factory-made voolen fabrics gradually replaced the traditional products.

Today these rustic mills appear as museum objects of outstanding lue for the study of the history of the Rumanian peasants machines.

The paper is completed with documentary illustrations.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

CUNUNA—SĂRBĂTOARE A SECERIȘULUI

Cîntecele de seceriș din Ținutul Năsăud-Transilvania (I)

ELISABETA MOLDOVEANU-NESTOR

Institutul de etnografie și folclor, str. Nikos Beloiannis, nr. 25 București

5—II—1964

I. CÎTEVA MENȚIUNI ISTORICE STRĂINE ȘI AUTOHTONE. SUMARĂ BIBLIOGRAFIE A PROBLEMEI

Obiceiuri și credințe legate de muncile agrare și în special de seceriș pot fi găsite la toate popoarele și populațiile cu îndeletniciri agricole. Existența lor a fost menționată încă din vechime. Grecii, de pildă, conjurau bunăvoința și ajutorul Demetrei, protectoarea semănăturilor. Theoclit o invoca astfel pe zeiță:

„Demetra, zeița abundenței
Tu care faci să răsară spicele numeroase
Fă-ne muncă ușoară și secerișul îmbelșugat" [1].

Divinitatea corespunzătoare Demetrei la romani era cinstită tot ca zeiță a rodului îmbelșugat al pămîntului, sub numele de Ceres [2]. Ca etimologie, numele zeiței trebuie pus în legătură cu verbul „creare" = a zămisli etc. —. Ceres era și zeiță a căsătoriei [3].

La romani cultul lui Ceres a rămas în întregime grecesc fiind clasat printre cultele străine („sacra peregrina"). Cultul se săvîrșea în grecește, iar sărbătorile erau fixate în concordanță cu sărbătorile grecești. Cea mai însemnată era acea sărbătoare a cerealelor, cu jocurile lui Ceres („ludi

[1] „ΘΕΟΚΡΙΤΟΥ ΕΙΔΥΛΛΙΑ", Idila a X-a, v. 42 și 43 (Ediția Firmin Didot), Paris, 1833, p. 120.

[2] Pierre Lavedan, *Dictionnaire illustré de la mythologie et des antiquités grecques et romaines*, Paris, 1931, p. 221.

[3] De notat că în Năsăud între obiceiul cununii și obiceiurile legate de căsătorie există o strînsă legătură. Vezi capitolul „Legătura între cunună și alte genuri populare".

https://biblioteca-digitala.ro

cereales"), celebrată inițial la ocazii extraordinare, apoi în toți anii între 12—19 aprilie. Festivitățile erau organizate de edilii plebei. Erau ceremonii vesele la care toți participanții se îmbrăcau în alb. Printre ofrandele aduse zeiței se obișnuiau prăjituri cu miere și lapte [4]. După sacrificii urmau jocurile, apoi o mare procesiune populară.

O altă sărbătoare în cinstea zeiței Ceres avea loc la *mijlocul lunii august*. La aceasta femeile singure luau parte, *după nouă zile de abstinență, conjugală* [5]. *Îmbrăcate în alb și purtînd o coroană de spice, ele mergeau să ofere lui Ceres primul produs al recoltei.* Juvenal în satira a VI-a despre femei, amintind de sărbătorile în cinstea lui Ceres observă : „Atît de puține sînt cele demne să atingă panglicile zeiței Ceres. . ." [6].

Virgiliu la rîndu-i, în *Georgice*, amintește că înaintea secerișului, după ce lui Ceres i se aduceau jertfe, tinerii purtînd pe cap cununi ocoleau lanurile cu strigături, cîntări și jocuri, proslăvind-o pe zeiță [7].

Obiceiuri și credințe au însoțit și însoțesc secerișul și culesul și la popoarele moderne.

Între cercetătorii de seamă ai acestor obiceiuri și credințe se distinge James George Frazer, autor al monumentalului *The golden Bough*. Pentru schițarea cît de cît sumară a faptelor de folclor pe plan internațional, vom spicui cîteva date din această lucrare [8].

Astfel, în Germania, *grîul* din snopul destinat ritualului este personificat sub numele de „mama grîului" (Kornmutter).

Într-un sat din Steyermark, din ultimul snop de grîu se face o păpușă, pe care țăranii o îmbracă în alb.

Se spune că „mama grîului" însuflețește ultimele spice secerate, care sînt duse acasă și venerate [9].

În unele locuri din Holstein, de asemenea ultimul snop de grîu este îmbrăcat în haine femeiești și numit „mama grîului".

Este dus acasă și udat bine cu apă [10].

„Mama grîului" în Steyermark (reg. Bruk) este făcută de femeia cea mai bătrînă (căsătorită). Din cele mai frumoase spice de grîu se face o cunună. Cea mai frumoasă fată din sat, împodobită cu flori, aducea cununa gazdei, în timp ce „mama grîului" era dusă în hambar ca să îndepărteze șoarecii [11].

În alte locuri din aceeași regiune, cununa era dusă în casă, iar „mama grîului" era așezată pe un butuc în jurul căruia se făcea ospăț și joc [12].

---

[4] Pînă nu de mult, în Năsăud, la masa pregătită secerătoarelor se oferea, între altele, și grîu fiert în lapte.

[5] În Năsăud, cununa de spice de grîu, la sărbătoarea secerișului, nu poate fi purtată decît de o fecioară, altfel — se credea înainte vreme — recolta viitoare ar fi fost „neghinoasă".

[6] I. Iuvenalis, *Satirarum libri quinque*. Lipsiae MCMVIII, p. 29, vers. 50—52.

[7] Vergilius — VERGILI. MEDICEI SIMILLIMIM. Publice phototypice impressum. Roma MCMXXXI, p. 19—20, v. 340—350.

[8] Am folosit versiunea germană prescurtată a lucrării *Der goldene zweig*, Leipzig, 1928. Menționăm că autorul amintește despre existența acestor obiceiuri la poporul romîn.

[9] Frazer, *op. cit.*, p. 582.

[10] *Ibidem*, p. 583.

[11] *Ibidem*, p. 584.

[12] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro

Băieții și fetele din Magdeburg se luau la întrecere, alergînd pînă la ultimul snop numit „bunica". Primul dintre concurenți care atingea snopul se căsătorea în cursul anului viitor dar lua un soț (soție) bătrîn [13].

În Prusia de vest, în Neusaass, atît ultimul snop (îmbrăcat) cît și femeia care-l leagă erau numiți „femeia bătrînă". Erau duși acasă în ultima căruță și udați cu apă [14].

În Saxonia, în serbările de seceriș apar „mirele și mireasa" orzului. Mirele este un bărbat înfășurat complet în orz, iar mireasa este, de fapt, un alt bărbat neînvelit în orz. Amîndoi erau duși într-un coș la cîrciumă, unde se petrecea și se dansa. La începutul dansului, mirele era deposedat de firele de orz, după care era obiect de batjocură [15].

În Scoția, primul gospodar care termina de secerat făcea o păpușă din paie numită „femeia bătrînă" și o trimitea vecinului. Acesta îndată ce sfîrșea seceratul o trimitea următorului. Ultimul la care ajungea „femeia bătrînă" era și ultimul la secerat. El trebuia să păstreze snopul de grîu tot anul, deși se credea că aduce foamete în gospodărie [16].

Și în insula Isley se păstra ultimul snop de grîu, iar primăvara era dat cailor să-l mănînce [17].

În Anglia, ultimele spice de grîu erau secerate deodată de un secerător dibaci și oferite fetei dragi. Aceasta alcătuia din grîu o păpușă, care era lusă gazdei și păstrată pînă la recolta viitoare [18].

În Cehia, ultimul snop căpăta înfățișarea unei femei cu pălărie de paie și era dusă acasă în ultimul car. Trei fete împodobite cu ghirlande de flori o ofereau gazdei. Femeile care legau ultimul snop urmau să aibă un copil în anul viitor [19].

În Polonia (regiunea Krakoviei), femeia care lega ultimul snop era înfășurată în el, dusă acasă în ultimul car și udată cu apă de întreaga familie. Ea rămînea în snop cît timp dura dansul și un an întreg i se spunea „baba" [20].

Un obicei identic cu cel din Polonia era și în R. S. S. Lituaniană.

În Galiția, boabele din cunună erau semănate primăvara în lan [21].

În Rusia se alcătuia simulacrul unei femei din spicele ultimului snop, era înveșmîntat și dus acasă în cîntec și joc [22].

În Bulgaria, păpușa era aruncată în apă sau arsă, iar cenușa ei era răspîndită pe cîmp. Păpușa era numită „regina grîului" sau „mama grîului". Uneori aveau loc ceremonii și în timpul treierișului[23].

Obiceiuri înrudite cu cele menționate erau și sînt practicate intens și în afara Europei.

---

[13] Frazer, *op. cit.*, p. 585.
[14] *Ibidem.*
[15] *Ibidem*, p. 595.
[16] *Ibidem.*
[17] *Ibidem*, p. 588.
[18] *Ibidem*, p. 590.
[19] *Ibidem*, p. 589.
[20] *Ibidem.*
[21] *Ibidem.*
[22] *Ibidem* p. 590.
[23] *Ibidem.*

https://biblioteca-digitala.ro

De exemplu, în Selangor — Malaia, se alegea un mănunchi de fire de orez. Din acesta o vrăjitoare tăia șapte fire, le ungea cu untdelemn, le lega cu fire divers colorate, la tămîia, le învelea într-o pînză albă și le punea într-un coș pe care-l ducea gazdei. Orezul era tratat ca un copil mic. Femeia gazdă, considerată ca mamă, era obligată să păstreze diferite tabuuri [24].

Înainte de începerea secerișului în Java, vrăjitorul alegea cîteva fire de orez, le ungea cu untdelemn și le împodobea cu flori. Mănunchiurile erau numite „mirele și mireasa orezului". Se celebrează căsătoria lor, după care urmează secerișul [25].

Arnold van Gennep [26] relatează că în Franța înainte de a se secera ultimul lan sau ultima porțiune de cîmp, un om aduce o ramură de salcie, pe care secerătorii o împodobesc cu flori albăstrele, margarete și maci. În vîrful ei se așază un cocoș viu. Fixat în vîrful unei prăjini, ramura este așezată în mijlocul cîmpului de secerat. Din acel moment secerătorii concurează încercînd să ajungă fiecare primul la prăjina cu cocoșul. Cîștigătorul are dreptul să facă „snopul stăpîn" și să-și aleagă o regină. Perechea împodobită cu panglici merge în urma ultimei căruțe împodobite cu snopi. Ajunși la gazdă primesc un ulcior cu vin pe care-l împart cu toți secerătorii. Cocoșul este tăiat și mîncat de toți la un loc. Buchetul cu flori se fixează deasupra ușii hambarului.

În unele părți, ramura de salcie se împodobește și cu fire de grîu și se împletește în formă de cunună, cruce, păpușă sau animal. În alte locuri se dansează în jurul ultimului snop împodobit cu flori și ramuri verzi.

Altădată proprietarul e legat în ultimul snop și i se dă drumul după ce promite mîncare, băutură și joc.

Hoffman Krayer [27] în *Fruchtbarkeitsriten im schweizerischen Volksbrauch*, după ce apreciază că astăzi riturile de fertilitate și-au pierdut importanța cultică, descrie diferite obiceiuri rituale practicate în Elveția cu menirea să asigure fertilitatea pămîntului. Iată unul dintre ele: la sfîrșitul secerișului se lasă pe cîmp cîteva fire de grîu, de obicei nouă, deasupra cărora secerătorii pun bani. Cîțiva secerători spun o rugăciune de mulțumire. Un copil taie apoi cele nouă fire cu secera, din trei lovituri în numele Sfintei Treimi. Din aceste fire și din flori se împletește o cunună, sau se întocmește o formă de porumbel. Această cunună este dusă acasă și pusă la oglindă, unde stă pînă în toamnă, cînd se seamănă printre boabele noi, ca să fertilizeze pămîntul. Autorul menționează stropirea cu apă a carului cu snopi și a purtătorului ramurei.

A. A. Kaiev [28], în introducerea la *Manualul studiului folclorului rus* (cap. IV) descrie o parte din desfășurarea obiceiurilor de seceriș. Astfel, femeile și fetele făceau din paie coronițe și duceau primii snopi acasă, into-

[24] Frazer, *op. cit.*, p. 607.
[25] *Ibidem*.
[26] Arnold van Gennep, *Manuel de folklore français contemporain*, vol. I—V *Les cérémonies périodiques cycliques et saisonnières*, Paris, 1951, p. 2237.
[27] Hoffman Krayer, *Kleine Schriften zur Volkskunde*, Basel, 1946, p. 182—183.
[28] A. A. Kaiev, *„Русская литература"*, Moscova, 1958, p. 76—79.

https://biblioteca-digitala.ro

ind cîntece rituale. (Cîntecele legate de obicei — precizează autorul — s-au ăstrat numai în ținuturile învecinate cu Bielorusia.) Un mănunchi (12 fire) ra păstrat pînă la însămînțarea din anul următor, iar boabele de aici erau ɔmânate primele.

După seceratul grîului de primăvară se sărbătoreau „dojinki". extul cîntecelor „dojinki" amintește de *greutățile seceratului*, laudă pe tăpîn, iar prin aluzii străvezii cer să li se ofere secerătorilor o răsplată. Ultiul snop poartă numele de „imeninnik". Este îmbrăcat în sarafan și npodobit cu funde, iar deasupra i se pune un „cocosnik" (veche pieptăătură la femeile ruse). În jurul lui se face joc. Snopul era dus în casă și șezat sub icoane. În întîmpinare ieșeau stăpînul și întreaga familie, invind pe secerătoare să guste pîinea nouă. Boabele din snopul tăiat erau use în hrana vitelor pentru a le feri de boli.

Folcloriștii bulgari au publicat o serie de cîntece de seceriș [29], interretate în cadrul obiceiurilor prilejuite de sărbătoarea recoltei.

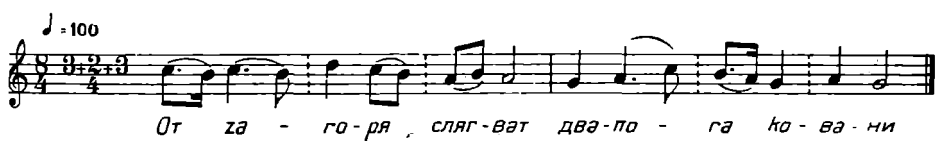
Primele relatări asupra obiceiurilor practicate în Moldova la seceriș le lă Dimitrie Cantemir [30].

Wilhelm Schmidt aduce o primă contribuție la cunoașterea obiceiuilor agrare la romînii transilvăneni [31].

Gustav Adolf Heinrich confirmă, puțin mai tîrziu, cu materiale ulese din Transilvania, existența obiceiurilor la țăranii romîni [32].

---

[29] *Sbórnik*, cartea XXVII, 1913, p. 35.

Unul dintre ele cu titlul *S-a încins soarele în Romînia*, este asemănător melodiei de seeriș din sudul Transilvaniei, ca ritm, și număr de silabe:

[30] Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei*, f.a., Ediția G. Adamescu, p. 143—144.

„ ...ca și în alte țări unde nu s-a dezvoltat o cultură mai înaltă, așa în Moldova, poporul de jos înclinat spre superstiție, nu s-a curățit cu totul de rușinoasele credințe vechi; astfel, la nunți, la înmormîntări și la anumite epoce ale anului, celebrează prin poezii și cîntece nume necunoscute cari amintesc un cult vechi al Daciei. Așa sînt: Lado și Mano, Zîna, Drăgaica, Doina, Heoile, Stahia, Dracul în vale, Ursitele, Frumoasele, Sînzienele, Joimărițele, Papaluga, Kiraleisa, Colinda, Turca, Sburătorul, Miazănoapte, Striga, Tricolici, Legătura, Deslegătura, Farmec, Descîntec, Vergelat ș.a. de acest fel". „Drăgaica pare a arăta pe Ceres. În epoca anului în care semănăturile încep a se coace, se adună fetele din mai multe sate vecine și aleg pe cea mai frumoasă și mai voinică sub numele de „Drăgaică". O duc cu mare alai la cîmp, împodobită cu o coroană și cu spice de grîu și cu multe panglici frumos colorate și îi prind de mîini cheile de la hambarele lor. Astfel împodobită, cu mîinile întinse cu panglicile bătute de vînt — încît să se înfățișeze ca o sburătoare — se întoarce de la cîmp acasă, cîntînd, jucînd, trecînd prin toate satele de unde sînt însoțitoarele sale, care în cîntece anume, o numesc cît mai des soră și stăpînă lor. Mai toate fetele din satele moldovenești sînt foarte doritoare de asemenea onoare, deși cîntecele lor spun că după datină, cea aleasă drăgaică nu se mărită vreme de trei ani".

[31] Wilhelm Schmidt, *Das Jahr und seine Tage in Meinung und Brauch der Romänen Siebenbürgens*, Sibiu, 1866.

[32] Gustav Adolf Heinrich, *Agrariche Sitten und Gebräuche unter den Sachsen Siebenbürgens*, Sibiu, 1880.

https://biblioteca-digitala.ro

Semnalările și considerațiunile despre obiceiurile desfășurate în cadrul secerișului, răspîndite în diverse publicații, sînt destul de numeroase[33].

Cel mai dezvoltat studiu tratînd această problemă din punct de vedere etnografic și literar aparține lui Ion Ionică[34]. Interpretările date de autor faptelor de folclor sînt însă discutabile.

II. ALTE OBICEIURI LEGATE DE MUNCILE AGRICOLE

În patria noastră, obiceiurile legate direct și indirect de muncile agrare sînt numeroase și variază de la regiune la regiune. Vom aminti cîteva din aceste obiceiuri ținînd seama de ciclul calendaristic.

Plugușorul — este urarea pentru o recoltă îmbelșugată.

Aruncarea semințelor și întîmpinarea cu urări de bine în ziua de Anul Nou.

Capra, *Turca* sau *Cerbul* și *Buhaiul* sînt obiceiuri practicate în jurul sărbătorilor de iarnă, simbolizînd aceeași rodnicie.

În Țara Oltului, primul sătean care iese primăvara la arat este dus de flăcăi la rîu și udat cu apă. Obiceiul este cunoscut sub denumirea de *Plugarul* și este practicat în sărbătorile de primăvară.

Udatul și *Sîngiorzul*, obiceiuri de primăvară răspîndite în Transilvania, simbolizează belșugul rodurilor pămîntului prin acțiunea binefăcătoare a apei.

În ciclul obiceiurilor agrare premergătoare culegerii holdelor se încadrează *Călușul* sau *Călușarii*, vechi joc de rodire.

De Rusalii, în unele sate din Năsăud (Cristur-Șieu, Căianul-Mic etc.) feciorii merg în pădure și se maschează îmbrăcîndu-se cu frunze de mazăre și scoarță de cireși. La intrarea în sat sînt așteptați de plugarii care aduc un bou cu coarnele împodobite cu cunună de flori. Flăcăii poartă boul pe la casele gospodarilor, iar aceștia îl udă cu apă, urînd spor și belșug. Obiceiul se numește „Bou'nstrunțat".

Drăgaica este un obicei legat de obiceiul strîngerii recoltei, practicat în Cîmpia dunăreană și Moldova.

---

[33] Menționăm pe cele mai importante:

Theodor Burada, *Cîntecul cununii la poporul romîn din Transilvania*, „Convorbiri literare", 1880—1881.

G.I. Pitiș, *Obicee de-ale plugarilor din Țara Oltului*, „Convorbiri literare", 1892.

Tudor Pamfile, *Agricultura la romîni*, București, 1913.

Artur Gorovei, *Credințe și superstiții ale poporului romîn*, București, 1915.

Elena Voronca, *Studii în folclor*, Cernăuți, 1912.

G. Ciaușanu, *Superstițiile poporului romîn în asemănare cu ale altor popoare vechi și nouă*, 1914.

Apostol Culea, *Superstițiile poporului romîn — Datini și muncă* [f.a.].

Constantin Brăiloiu, Ilarion Cocișiu, Ștefania Cristescu, Viorica Sasu, H.H. Stahl, *Cununa în satul Șanț*, „Sociologie românească", an. I, nr. 2, 1936.

Florea Florescu, *Cetele de secerătoare din Cuhea-Maramureș*, „Sociologie românească", 1937, nr. 11—12.

[34] Ion I. Ionică, *Dealul Mohului*, 1943.

https://biblioteca-digitala.ro

Sfîșitul secerișului este și el marcat de o serie de obiceiuri. În Transilvania, cel mai fastuos ceremonial este *Cununa*, *Buzduganul* sau *Crucea*, obicei ce-l vom descrie pe larg mai departe. În unele locuri din Oltenia, Muntenia și în întreaga Moldovă, era credința că ultimele spice de grîu lăsate nesecerate pe cîmp, sau secerate și păstrate în casa gospodarului pînă la noile însămînțări, au darul de a asigura rodul îmbelșugat al anului următor. Ele poartă diferite numiri: *Iepure*, *Barba popii* sau *Barba lui Dumnezeu*.

În unele sate din Transilvania se semnalează alături de obiceiul cununii și unele din aceste practici rudimentare de seceriș aflate în celelalte provincii românești. Acest fapt ar îndreptăți presupunerea că forma primară, cea mai rudimentară — mănunchiul de spice de grîu cu atribute deosebite —, a precedat în timp și a generat „cununa" și tot ceremonialul respectiv. S-ar putea lua în considerație însă și cealaltă eventualitate: forma simplă ar putea constitui resturile sărace ale unui amplu ritual arhaic pe cale de dispariție. Această ultimă ipoteză este însă puțin probabilă din cel puțin două motive și anume: există sate în care trăiesc *cu aceeași intensitate* ambele forme — mănunchiul de spice — cu un număr redus de practici în jurul lui și — cununa — cu tot cortegiul faptelor complimentare; apoi forma simplă a manifestării are o mare extensiune teritorială și în afara hotarelor țării noastre, împrejurări care justifică presupunerea că am avea de-a face, de fapt, cu un obicei posedînd o istorie autonomă paralelă.

Desfășurarea obiceiului. În cea mai mare parte a Transilvaniei s-a păstrat pînă în zilele noastre obiceiul de a sărbători sfîrșitul secerișului printr-o ceremonie tradițională.

În trecut existau două posibilități ale desfășurării obiceiului: 1) în cadrul muncii în gospodăria individuală, cînd tot ceremonialul era redus la cîteva momente: întocmirea cununii și udarea efectuată în cadrul familiei de către membrii ei. În acest cerc restrîns, foarte rar aducerea cununii era însoțită de cîntec; 2) în cadrul muncii colective, numită „clacă", unde la desfășurarea obiceiului lua parte aproape întreg satul.

Nu vom intra în amănunte în ceea ce privește evoluția „clăcii". Vom da numai cîteva lămuriri necesare.

Claca, ca formă a organizării feudale a muncii, s-a perpetuat în Transilvania pînă în 1848 și în Muntenia și în Moldova pînă în 1864. Ea era munca neplătită, obligatorie, prestată de țăranul neliber (șerb, iobag sau vecin) domnului, boierului sau mănăstirii pe a cărei moșie muncea. Dacă, în genere, claca feudală a fost o instituție răspîndită în toată țara (Transilvania, Moldova, Muntenia etc.), în Năsăud ea a îmbrăcat forme deosebite, întrucîtva mai ușoare, deoarece țăranii năsăudeni au fost *întotdeauna* țărani liberi.

În schimb, alte ipostaze ale clăcii au avut în cuprinsul ținutului o viață intensă. Astfel, s-a practicat claca la preot și ceilalți notabili sătești, primar, notar, învățător, la aceștia din urmă pe bază de schimb de servicii nedeobște neechitabil. Claca era în aceste condiții forma de muncă colectivă, cu caracter de gratuitate, implicînd totuși oarecare obligații (hrana

https://biblioteca-digitala.ro

pentru acea zi de pildă). De asemenea, fără un temei efectiv contractual, atunci cînd nevoile îi determinau pe săteni să împrumute bani sau alimente de la cîrciumar sau chiabur, se presta la aceştia, una sau mai multe zile de clacă, după învoială, în schimbul amînării dobînzilor.

Cea mai frecventă, cu caracter de ajutor reciproc, era însă clacа între neamuri şi vecini.

Desfăşurarea obiceiului cununii în acest cadru al muncii colective are mai multe etape :

1. Constituirea cetei de clăcaşi.

2. Strîngerea recoltei, la sfîrşitul căreia se face împletirea cununii din spice de grîu.

3. Procesiunea aducerii cununii în cîntec de la holdă la casa gospodarului, cu momentul culminant—udarea cu apă la răspîntii.

4. Masa tradiţională.

5. Jocul.

Existenţa obiceiului se întemeia în trecut pe credinţa că prin această ceremonie se asigură rodnicia pămîntului. Treptat, într-o măsură considerabilă datorită schimbărilor care au intervenit în mentalitatea oamenilor, elementul magic a dispărut, rămînînd doar ceremonialul, haina spectaculoasă şi prilejul de petrecere.

De menţionat, ca element subsidiar al tradiţiei, şi o raţiune practică a obiceiului : prin cunună se făcea selecţionarea empirică a seminţelor. Cununa făcută din spicele cele mai bine dezvoltate, era pusă la uscat. Primăvara, seminţe din aceste spice erau amestecate cu cele destinate pentru însămînţare. Se credea că astfel rodul viitor va fi bogat.

III. RECONSTITUIREA OBICEIULUI DIN INFORMAŢII

1. — ÎNTOCMIREA CUNUNII

În Năsăud, la sfîrşitul secerişului femeile cele mai pricepute care au luat parte la munca de strîngere a recoltei aleg un „stog" din cele mai frumoase şi bogate spice de grîu şi le împletesc dîndu-le o anumită formă. „Cununa nu ştie s-o facă oricine" (Inf. Docița Creţu — Şanţ, Năsăud, 1935). Împletirea cununii presupune deci un anume meşteşug.

„Împleteşte în trei, ca părul femeii, apoi o face roată. Cununa este mare, cam cît capul". (Inf. Pop Raveca — Rebrişoara, Năsăud, 1958.) „Împleteşti în patru ca cum ai împleti părul. Întîi o faci lungă, ş-apoi o faci colac", întăreşte afirmaţia de mai sus Reghina Tăpălagă (Leşu-Năsăud, 1957). Amîndouă informatoarele amintesc cu această ocazie de transformarea

https://biblioteca-digitala.ro

pieptănăturii fetei la ceremonia nupțială a căsătoriei. În Năsăud deci, forma împletiturii este de cunună propriu-zisă [35]. În restul Transilvaniei, mai ales în partea de sud, „cununa", deși poartă acestă denumire, este alcătuită în formă de buzdugan, cruce simplă, sau cu mai multe brațe, ajungînd pînă la doi metri, făcută pe schelet de lemn și purtată de un fecior. Această înprejurare ar putea fi interpretată ca o dovadă a faptului că în Năsăud obiceiul este mai vechi decît în restul țării sau s-a păstrat în forma lui mai veche, fără interferențe.

1. O fată poartă cununa.

Cununa se face numai din spice de grîu curat. Dacă stăpînul lanului, dintr-un motiv sau altul a semănat numai orz sau ovăz, renunță la împlinirea obiceiului sau împrumută grîu pentru cunună din vecini.

În Năsăud, în unele sate, dacă recolta de grîu a fost mare, se fac două cununi pentru aceeași holdă, iar dacă a fost mai mică numai una.

Cununa de grîu este purtată de „fete mari", caste. „Cununa o poartă o fată curată, tînără, iar cînd o ia, o ia un băiat tînăr curat" (Inf. Strugariu Tiroana, Parva — Năsăud, 1958). „Dacă e fată curată se face grîul bun și mîndru. Dacă nu, se face rău, neghinos și cu tăciune", motiva informatoarea Angelina Pop (Șanț-Năsăud 1935).

---

[35] Din fire de grîu tăiat cu tulpina scurtă, fac „mănunciuri" (cît cuprinde într-o mînă), 20 de mănunchiuri pentru o cunună. Scoate de aici cîte zece fire și împletește „struțurile". Le leagă cu „ață de buși" (ceea ce cade de la meliță), apoi le încolăcește în formă de con, nu prea înalt, deschis la amîndouă capetele. Deschizătura de jos este atît de mare cît poate intra pe cap. Cea de sus este închisă cu un mănunchi mare de spice de grîu cu cozile foarte lungi, pentru a ajunge afară prin deschizătura de jos. Aici cozile sînt despărțite în două, pentru a fi ținute cu amîndouă mîinile atunci cînd cununa este așezată pe cap. Este necesar să fie ținută, deoarece greutatea ei este de cca. 2 kg.

https://biblioteca-digitala.ro

2. — PROCESIUNEA. UDAREA CUNUNII. CÎNTECUL ŞI TAROSTEA

Alaiul ce însoţeşte fata, care îmbrăcată în haine de sărbătoare poartă cununa, este compus din fete şi neveste tinere, şi mai în vîrstă, care au ajutat la strînsul recoltei şi cîteodată şi de lăutarii care vor cînta la joc (aceştia *nu* acompaniază cîntarea, sînt participanţi pasivi la alai). În timpul procesiunii, pe tot parcursul drumului, femeile intonează cîntecul ceremo-

2. Alaiul cununii coboară cîntînd către sat.

nial al cununii cu voce puternică, pentru a fi auzit cît mai departe, totul avînd o solemnitate deosebită.

Cînd alaiul a intrat în sat, copii, tineri şi bătrîni, ies cu toţii pe la porţi sau în drum. Mulţi dintre ei intră chiar în rîndul alaiului pentru a însoţi cununa pînă la destinaţie şi a lua parte la jocul cu care se va încheia sărbătoarea.

La răspîntiile drumurilor, cununa, şi o dată cu ea fata care o poartă, este udată din abundenţă cu apă, de feciorii ce o aşteaptă cu donițele pline. „Feciorii o udă [cununa] în sat, pînă la casa gazdei" (Reghina Tăpălagă, Leşu-Năsăud, 1957). Actul udării cununii, ca şi celelalte momente ale obiceiului, şi-a pierdut vechea semnificaţie şi se împlineşte în virtutea obişnuinţii sau, aşa cum reiese din mărturisirea informatorului Sever Scripeţi: „Feciorii aşteaptă cu videri (găleţi) pline, într-ascuns, să se veselească. Numai feciorii, tineretul udă, bătrînii nu" (Şanţ-Năsăud, 1958). Udarea cununii dăinuieşte ca element spectaculos, ca prilej de veselie. În timpul cît i se toarnă găleţi de apă pe cap, fata purtătoare a cu-

https://biblioteca-digitala.ro

nunii se învîrtește lin pe loc — „ca să sară apa de pe ea", motivează logic Pop Raveca (Rebrișoara-Năsăud, 1958).

La cununa făcută în 1935 în Șanț-Năsăud, „găzdoaia" Angelina Pop a întîmpinat alaiul în „tîrnaț" (galeria casei), cu un vas cu apă din care stropește cu un buchet de „bosîioc".

Cîntînd, aducătoarele cununii intră în casă. Fetele înconjură de trei ori masa special amenajată întocmai ca la nuntă.

3. Tinerii udă cununa.

Urmează „tarostea cununii" sau „descîntecul cununii", rostit de obicei de o femeie care-l știe mai bine. Acesta este un monolog în care se povestesc gazdei pățaniile petrecute de la holdă pînă aici, împletite cu întîmplări împrumutate din basm. Apoi se adresează cuvinte de laudă gazdei care s-a învrednicit să împlinească această sărbătoare și i se cer daruri pentru osteneala secerătorilor — anume mîncare și prilej de joc. În descîntecul sau tarostea cununii — text poetic recitat de o femeie din alai — pe lîngă diverse episoade și descrierea unor întîmplări fictive, către sfîrșit se cere ceremonios un tînăr pentru a lua cununa de pe capul fecioarei. Acesta trebuie să îndeplinească și el anumite condițiuni. Principala condiție este să fie „curat", în același sens ca și fecioara. Celelalte condiții sînt amintite doar pentru a crea voioșie.

„Să nu fie cu mustețe
Că-s fetele prea istețe". etc.
(Ioana Iugan, Șanț-Năsăud, 1935).

Feciorul sărută fata, ia cununa și-o pune pe masă.

https://biblioteca-digitala.ro

3. – MASA TRADIȚIONALĂ (CINA)

În jurul mesei cu bucate se așază numai fetele ce au secerat și feciorul care a luat cununa. Mai înainte vreme bucatele ce se serveau la ospățul cununii erau specifice, și la toate cununile aceleași, între altele grîu fiert în lapte. În ultimii 30 de ani masa e compusă din zeamă de „toșmagi" (tăiței), găluște cu curechi și rais (orez), slănină, pită, ginars [36].

4. – JOCUL

După terminarea cinei urmează jocul. Fetele dansează cu feciorii care așteaptă afară. Muzica și jocurile sînt cele obișnuite la hora duminicală și la petreceri. Jocul se desfășoară pe muzica executată de lăutari. „Cînd eram eu fată, era mai mult cu trișcași (fluierași), amu cu muzicant (viorist)". (Raveca Pop, Rebrișoara-Năsăud, 1958).

Cununa este așezată apoi de gazdă la loc de cinste, în grinda casei, pînă toamna cînd este „îmblătită", urmînd ca primăvara boabele să fie amestecate, simbolic, cu cele ce vor fi însămînțate.

În perioada de transformare socialistă a agriculturii, obiceiul cununii s-a menținut acolo unde a existat, fiind preluat și adaptat condițiilor evoluate de viață și cultură. Astfel, în anul 1957, cînd colectivizarea agriculturii nu era încă desăvîrșită pe toată țara, în comuna Șanț, după strîngerea recoltei de pe terenurile Sfatului Popular, s-a întocmit o cunună din spice de grîu, după care a urmat împlinirea obiceiului tradițional. Elementele noi, deosebitoare față de trecut sînt următoarele:

1. — Cununa a fost dusă la Sfatul Popular, gazdă organizatoare a muncii comune, în locul gospodarului individual.

2. — Cununa de spice de grîu a fost purtată de cea mai harnică dintre fete (cea care a lucrat două zile voluntar) nu de cea castă, cum se pretindea pînă acum.

3. — Sărbătoarea cununii a fost făcută cu o zi înaintea terminării secerișului, întrucît ultimul lot nesecerat nu umplea o zi întreagă, s-a cîștigat astfel un timp prețios de muncă.

4. — Alaiul cununii nu a mai pornit de la holda secerată, ci de la casa femeii care a împletit cununa, prima casă din apropierea lanului secerat.

5. — Textul melodiei este dictat de fiecare din participante cum își aduce aminte și scris de o fată, după care-l repetă pentru ca să-l memoreze.

6. — În textul consacrat se înlocuiește cu bună știință termenul tradițional de „gazdă" cu „Sfat".

7. — De asemenea se precizează: „ducem ovăzu", adică produsul cu care era planificat Sfatul pentru recoltat și nu grîul ca în cîntarea tradițională.

[36] Băutura făcută din alcool amestecat cu două sau trei părți apă îndulcită cu zahăr sau miere, în care s-a fiert de obicei chimen, sau altă plantă aromată.

https://biblioteca-digitala.ro

8. — Fata care poartă cununa schimbă hainele de sărbătoare cu tele de toată ziua pentru a nu le expune la „ploaia" din găletile feciorilor are vor uda cununa.

9. — La intrarea în sat încep să cînte și femeile nu numai fetele entru a da mai multă amploare spectacolului.

10. — În curtea Sfatului răspunsul dat după ce s-a spus „tarostea" nunii a fost spus tot de femeia care a rostit „tarostea", în locul fetei urtătoare a cununei.

11. — Președintele Sfatului în locul unei formule rituale de cele mai ulte ori neînțeleasă, mulțumește pe înțelesul tuturor pentru ajutorul at de colectivitatea satului pentru strîngerea recoltei.

12. — La jocul cu care se încheie petrecerea ia parte majoritatea celor rezenți, nu numai cei care au lucrat.

În comuna Mintiu s-a constituit gospodărie agricolă colectivă din nul 1953. Din informațiile culese în anul 1961, reiese că s-a făcut cunună n fiecare an. Întrebați fiind de ce fac cunună, au motivat: „Pentru că m avut în tăt anu recoltă bună și frumoasă și spice bogate. Se făcea și nainte cine avea fată de căsătorit". În acest an au lucrat două brigăzi i amîndouă au făcut cunună.

— Cununa a fost dusă la sediul gospodăriei.

— Ea a fost purtată de cea mai tînără fată din brigadă.

— Lipsind muzicantul au cîntat femeile și s-a jucat pînă după ora 2 noaptea („cînd am ajuns acasă difuzorul tăcea").

Din împlinirea obiceiului în împrejurările amintite, reiese că fenomenul folcloric și-a schimbat funcția, devenind spectacol și prilej de petrecere.

IV. TEMATICA LITERARĂ

Textul cîntecelor de cunună este unitar din punct de vedere tematic în satele cercetate. Faptul folcloric nu a fost cercetat niciodată suficient de sistematic și intens pe teren, de aceea culegerea materialului prezintă multe goluri, astfel că nu se pot face afirmații categorice în ceea ce privește frecvența textelor.

Din studierea celor 31 de exemplare culese între 1929 și 1962 am putea constata că textul de cunună cuprinde, în caz de maximă extensiune, ideală, V teme cu 14 motive bine înlănțuite între ele.

Tema I. 1. — Pregătirile de dimineață ale femeilor în vederea lucrului — seceratul.
2. — Plecarea cununii din bogăția rodului pămîntului și a muncii.
3. — Drumul parcurs de cunună și aprecieri asupra ei.

Tema II. 4. — Descrierea muncii:
a). — Fetele seceră.
b). — Compararea holdei, compactă și înaltă, cu un zid.
c). — Feciorii leagă snopii și fac clăi.
d). — Compararea clăilor cu niște soldați.

https://biblioteca-digitala.ro

Tema III. 5. — Purtătoarea cununii, posesoarea unor însuşiri alese.
6. — Compararea fetelor de măritat cu merele coapte, bune de cules.
Tema IV. 7. — Udatul cununii.
Tema V. 8. — Anunţarea sosirii.
9. — Chemarea gazdei în întîmpinarea cununii.
10. — Cererea darurilor.
11. — Salutul adresat gazdei la ieşirea în ocol.
12. — Invitaţia făcută gazdei să-şi cureţe hambarele pentru a primi noua recoltă.
13. — Urarea de încheiere făcută gazdei.
14. — Învîrtirea în jurul mesei.

Numărul temelor şi al motivelor în cuprinsul fiecărei variante culeasă de noi a depins de memoria informatorilor, unele exemplare fiind mai ample, altele mai reduse. De asemenea, ordinea temelor şi a motivelor variază de la informator la informator.

Pentru a avea imaginea unui text al cîntecului de cunună dăm mai jos două exemplare, unul cules în anul 1935 din comuna Şanţ şi al doilea cules în anul 1961 în comuna Mintiu. Acestea sînt dintre cele mai dezvoltate variante, cuprinzînd cinci teme cu zece motive.

Textul cules din comuna Şanţ: (Inf. Ioana Iugan, 1935)

I — 1 Dimineaţa ne-am sculat
Şi pe obraz ne-am spălat,
Lu Dumnezeu ne-am rugat,
Poale albe-am suflecat,
Săcera-n mîn-am luat
Şi la hold-am alergat.
Mare hold-am săcerat.
II — 4b Holda ca păretili
Secerat-o fetili.
I — 2 Cununa de unde vine
Multe căi or pune mîne.
Cununa de unde pleacă
Multe cară mîne-ncarcă.
III — 6 C-aşa-i rîndu fetelor
Ca şi rîndu merelor.
Cîn îs mere mărunţele
Şăd pe crăngi înşirăţăle.
Dacă prind a se mări
Ele prind a se rări.
IV — 7 Ieşiţi feciori cu apa
Şi ne udaţi cununa.
Ieşiţi feciori cu rîu
Ca să ne udaţi grîu,
Că tare nu ne-aţi udat.
Or fîntînile-o săcat?

https://biblioteca-digitala.ro

V —12 Mătură-ț gazdă podu
C-amu-ț intră norocu,
Cunună cu grîu roșu.
Mătură-l de grîu de an
C-amu-ț vine din ast an.
Mătură-l de grîu de toamnă
Că-ț aducem din ias-toamnă.
Mătură-l de grîu de vară
Că-ț aducem din ias-vară.
Tot grîu mîndru și roș
Ca și fața lui Hristos.

V —13 Să trăiești gazdă cu bine
Lădoaili șie-ți pline.

Textul cules din comuna Mintiu (Inf. Bălan Maria, Brăsvălean Raveca, Leșan Maria, Năsăudean Viorica, Bălan Ana, Năsăudean Margareta, 1961).

I — 2 Di unde cununa vine
Rămîne țarina plină.
De unde cununa pleacă
Rămîne țarina-ntreagă.

II — 4 b Săcerat-o fetile
Holdă ca păretile.

4c Și feciorii le-a pus clăi.

4d Și-o pus clae după clae
Ca cătanele-n bătae.
Și-o pus clăile-n șireag
Ca cătanele-n Răteag.

IV — 7 Cununiță-mbujorată
Cum trăbuiești adăpată.
Nu cu apă din ulcior
Că cu jinars monopol.
Nu cu apă din pîrău
Cu žin di la făgădău.
Nu știu văile-o săcat.
Or fișiorii s-o culcat.
Nu știu văile-o stîrpčit.
Or fișiorii-o adunit.

V — 8 Hai deșchide președinte
Să tăt merem înainte.
Și noi bine ne-am purtat
Holdele le-am săcerat.
Asta-i cununa de grîu
Săcerată-n colectiv.

În cele ce urmează vom expune fiecare temă cu motivele respective, ținînd seamă de înlănțuirea dintre ele și de frecvența lor.

https://biblioteca-digitala.ro

Tema I. — Este un episod introductiv și este evident cea mai frecventă. Motivul 1 al temei cuprinde pregătirile de dimineață în vederea lucrului, a secerișului.

1. — Dimineața ne-am sculat
2. — Și pe obraz ne-am spălat,
3. — Lu Dumnezeu ne-am rugat,
4. — Poale albe am suflecat,
5. — Săcera-n mînă am luat,
6. — Și la holdă am alergat,
7. — Mare holdă am săcerat.

Varianta de mai sus, culeasă în comuna Șanț, este cea mai dezvoltată formă a motivului 1. În varianta din Zagra, versul 4 este înlocuit cu versul 7, iar versurile 5 și 6 lipsesc.

Motivul 2 este al plecării cununei din bogăția rodului pămîntului și al muncii. Este cel mai frecvent motiv din exemplarele cercetate.

1. — Cununa de unde vine
2. — Multe clăi or pune mîne.
3. — Cununa de unde pleacă
4. — Multe care mîne-ncarcă.

în unele variante versurile 2 și 4 sînt înlocuite cu :

2. — Rămîne țarina plină.
4. — Rămîne țarina-ntreagă.

În exemplarele din Parva și Rebra, comune așezate spre dealuri foarte înalte, în versurile de introducere se descriu și condițiile de relief.

Coborînd din dial cu piatră
De la holdă săcerată.

Aici și în toate comunele cu așezare mai înspre munte din Năsăud, cultura grîului este dificilă. Din cauza temperaturii scăzute și a ploilor abundente, coacerea lui întîrzie în unele locuri pînă în mijlocul lunii septembrie. În comuna Șanț precizează chiar locul holdei de unde a pornit cununa, făcînd și aprecieri asupra cununii care este fruntea grîului și cu aceasta se expune motivul 3.

De la vîrfu *Arșiții*
Vine fruntea grîului.
De la vîrfu muntelui
Vine fruntea grîului.

Cîteva variante ale motivului trei cuprind un element comun colindelor și cîteodată baladelor și anume localizarea în spațiu : „Țăligrad" sau „Țarigrad".

Din sus de la răsărit
Mîndră cunună-o pornit.
Din jos de la Țăligrad (Constantinopol)
Mîndră cunun-o plecat.

https://biblioteca-digitala.ro

rezența acestui element în colinde, precum și a altor elemente pe care vom semnala la locul potrivit, ne duce la prezumția că obiceiul cununii putea fi o verigă, care împreună cu celelalte obiceiuri — colindatul, ıpra, buhaiul, pluguşorul, călușul etc. — forma lanțul continuu al ciului agrar, din care au rămas doar fragmente în zilele noastre.

Tema II. — Are un singur motiv (4) al descrierii muncii. Motivul ste cules pe o arie destul de mare (13 sate) și precizează efectuarea muncii ecerișului, muncă ce era prestată exclusiv de femei. Versul care cuprinde easta idee este întotdeauna asociat cu un altul, în care se compară demea și înălțimea holdei cu un perete :

a) Secerat-o fetele
b) Holdă ca păretele.

n comunele Suplai, Zagra, Parva, Rebra și Mintiu, ideea este redată mai ategorică.

Fetele o săcerat
c) Fișorii clăi o-nșirat.

n textele din afara teritoriului năsăudean, această temă este mult amplificată în acest sens. Cele două versuri în forma de mai sus sînt însă doar ın rezumat al motivului enunțat.

Aproape întotdeauna, de fragmentul repartizării muncii se sudează n chip logic descrierea mai departe a lucrului, la care se adaugă comparația ntre clăi și cătane.

d) Și-o pus clae lîngă clae
Ca cătanele-n bătaie.
S-o pus clăile-n rînduri
Ca cătanele-n ţuguri.
S-o pus clăile-nșirate
Că cătanele-n paradie.

n satul Rebrișoara s-au cules doar ultimele două versuri plus :

Ș-așa-s clăile-n rînduț
Ca cătanele-n drumuț.

n comuna Susenii Bîrgăului se simplifică motivul :

Ș-or pune așa de multe
Ca cătane mńii și sute.

În satele mai dinspre munte, intervine iarăși un element local specific. Astfel, în Leșu, Parva, Rebra, este amintită colaborarea sau chiar lternarea dintre ciobănie și agricultură :

Ș-așa-s clăile de multe
Ca *oițele* pe munte.

https://biblioteca-digitala.ro

Dezvoltarea acestui element față de cel al comparației cu cătanele este mult mai mică, iar frecvența mai redusă. În zona sud-vestică a Năsăudului, deși relieful se domolește treptat către platoul Transilvaniei, tematica legată de cele două ramuri de activitate se intensifică.

Tema III. — Este conscarată fetei încununate și tovarășelor ei de muncă.

Primul motiv (5) cuprinde cuvintele de laudă pentru frumusețea și curățenia fecioarei alese să fie pentru un moment în atenția satului întreg.

1 Cine duce cununa
2 Dreaptă-i ca și lumina.
3 Ca lumina cea de său
4 Care-o pun domnii-n bacău [sfeșnic].
5 Ca lumina cea de ceară
6 Care-o pun domnii-n pahară.

Motivul se găsește în variante culese din 10 sate din totalul satelor unde s-au întreprins cercetări.

În motivul șase din tema III se include sugestiva comparație a merelor coapte, gata de cules, cu fetele care au ajuns la vîrsta căsătoriei.

C-așa-i rîndu fetelor
Ca și rîndul merelor.
Cîn'îs mere mănunțele
Șăd pe crăngi înșirățele.
Dacă prind a se mări
Ele prind a se rări.

Cu această subtilă aluzie se relevă iarăși tangențele între cele două obiceiuri: cununa și nunta.

Tema IV. — Principala temă din întreg cîntecul cununii este tema udatului, pe care am plasat-o în ordinea motivelor stabilite de noi a 7-ea. Este cea mai dezvoltată și cea mai variabilă de la sat la sat. În toate variantele temei udatului se poate oglindi fidel o bună parte din cadrul desfășurării ceremonialului.

1 Cununa vine din munte
2 Și nu-i cine să o ude.
3 Nu știu văile-o săcat
4 Ori ficiorii s-or culcat.
5 Nu știu văile-o stîrpit
6 Or ficiori-au adurmit.
7 Cununiță scuturată
8 Trebui-o-ai adăpată,
9 Tot cu apă din pîrău,
10 Cu žin di la făgădău.
11 Cu apă din fîntîniță
12 Cu žin di la crișmăriță.

https://biblioteca-digitala.ro

Forma cea mai des întîlnită a temei udatului este însă :

Ieșiți ficiori cu apa
Și ne udați cununa.
Ieșiți ficiori cu rîu
Și ne udați grîu,

care în varianta din com. Susenii Bîrgăului, culeasă în 1936, ajunge pînă la blestem :

Șine n-a uda cununa
Să n-ăziungă săptămîna.

Dezvoltarea acestei teme este mai mare în comparație cu celelalte, dată fiind, probabil, importanța faptului care ocupă locul central al desfășurării obiceiului.

Tema V. — Include patru motive : Primul este motivul (8), anunțul sosirii alaiului la destinație :

Noi vinim pi lîngă prag
Cu cununa cît un steag.
Noi vinim pi lîngă poartă
Cu cununa cît o roată.

După cum se vede și aici este o palidă aluzie la nuntă prin compararea cununii cu „steagul", care este prezent numai în ceremonialul nunții.

Urmează motivul (9) chemării gazdei în întîmpinarea cununii, motiv cules într-un singur sat, Șanț, în anul 1935 :

Ieșiți gazde pînă-n prag
Să vezi cum venim cu drag.
Și ieși gazdă pînă-n poartă
Să vezi cum venim cu roată (cununa).

Legat de motivul de mai sus apare cel al cererii darurilor (10), lipsită de amprenta magică ca în celelalte regiuni ale țării, unde neîmplinirea cererii aduce amenințarea cu deslănțuirea forțelor distrugătoare ale naturii asupra viitoarei recolte.

Ieși-ne gazdă' nainte
C-o cupă de žin șerbinte,
Că-ț vinim cu mare činste.

Intrînd în curtea gospodarului, secerătoarele adresează un salut (11) și motivează eventual întîrzierea.

Bună sara domn de țară
Oț ieșit cu tăț afară,
Înaintčie cununii,
C-az gîn'i că n-am vini,
Noi ğe cîn'am și venită,
Da ni-o fo holda-ncilcită.
Noi ğe cîn' am și plecată
Da ni-o fo holda pcicată.

https://biblioteca-digitala.ro

În 1961, în com. Mintiu, cînd secerătoarele au adus cununa de pe lanul Gospodăriei Colective la Sf. Popular, s-a adaptat motivul la elementele noi.

Hai deschide preşedinte
Să tăt merem înainte.
Şi noi bine ne-am purtat,
Holdele le-am secerat.
Asta-i cunună de grîu
Să cerată-n colectiv.

Dar noul rod cere condiţii speciale de găzduire şi atunci i se fac gospodarului diverse recomandări (12).

Mătură-ţi gazdă podu
C-amu-ţi intră norocu
Cunună cu grîu roşu.
Mătură-l de grîu de an,
C-amu-ţ vine din ăst an.
Mătură-l de grîu de toamnă,
Că-ţ aducem din iast toamnă.
Mătură-l de grîu de vară,
Că-ţ aducem din ias vară.
Tăt grîu mîndru şi frumos,
Ca şi faţa lui Hristos.

Elementul religios creştin din ultimele două versuri este un adaos, ca o lipitură, la stratul arhaic din celelalte versuri cu caractere evidente economice-gospodăreşti. Forma de mai sus a fost culeasă într-un singur exemplar în comuna Şanţ, 1935.

Urmează urarea de încheiere (13)

Să trăieşti gazdă cu bine,
Lădoaili şie-ţi pline.

Versuri culese doar în comuna Şanţ, 1935.

În comuna Leşu, tot în anul 1935, mai apare ca motiv final: (14) îndemnul la îndeplinirea uneia din practicile obiectivului:

Învîrti-te roată-n casă,
Că-s cupă de žin pe masă.

Motivarea iniţiativei este, evident, legată de veselia ce va urma şi nu de „misterele" ascunse în ritualul antic.

Aşadar, obiceiul pierzîndu-şi caracterul ritual, chiar practicile incluse în el fiind golite de vechea funcţie magică, tematica literară rămîne strîns legată de realitatea economică. Fiecare motiv cuprinde aspecte din viaţa oamenilor în mijlocul cărora s-a dezvoltat obiceiul.

Textul a evoluat înaintea melodiei, înglobînd mai repede şi mai vizibil elementele noi. Astfel, varianta creată în gospodăria colectivă din comuna Mintiu nu este un fapt excepţional, ci rezultatul normal al evoluţiei folclorului.

https://biblioteca-digitala.ro

DUMITRU CARACOSTEA

În seara zilei de 2 iunie 1964 s-a stins profesorul Dumitru Caracostea, fost profesor de istoria literaturii romîne moderne şi folclor la Universitatea din Bucureşti şi fost director al Institutului de istorie literară şi folclor de pe lîngă acea catredă.

Profesorul D. Caracostea s-a născut la 10 martie 1879 în Slatina[1]. Tatăl său, judecător în Slatina, descindea dintr-o familie de aromîni stabiliţi în ţară la sfîrşitul secolului al XVIII-lea. Şcoala primară şi prima clasă de liceu le urmează în oraşul natal, apoi continuă studiile liceale la colegiul Sf. Sava din Capitală, pe care îl absolvă în 1900. În acelaşi an se înscrie la facultatea de filozofie şi litere din Bucureşti, unde este remarcat de profesorii Titu Maiorescu şi Ovid Densusianu. Ca student,

[1] Datele biografice, precum şi unele indicaţii bibliografice le deţinem de la Lucia D. Caracostea şi Lucia Protopopescu, soţia şi fiica defunctului, cărora le aducem mulţumiri şi pe această cale.

https://biblioteca-digitala.ro

în 1902 se angajează copist la Curtea de Conturi pînă în 1907, cînd îşi trece examenul de licenţă. Între 1907 şi 1909 este profesor la diferite şcoli particulare din Capitală. În 1909 îşi trece examenul de capacitate în romînă şi franceză — amîndouă principale — fiind clasificat întîiul şi este numit la şcoala normală din Buzău. În acelaşi an, obţine prin concurs o bursă pe 3 ani pentru specializare în filologie romanică la Paris. Optează însă pentru Viena, unde profesa renumitul romanist Wilhelm Meyer-Lübke. În 10 iunie 1913 îşi trece doctoratul în filozofie, iar în 26 iunie 1913 obţine doctoratul* în filologie romanică şi istoria artei. W. Meyer-Lübke îl reţine ca lector, însărcinîndu-l să predea cursuri de limba şi literatura romînă în cadrul Institutului de limba şi literatura romînă, înfiinţat de T. Maiorescu pe lîngă catedra lui W. M. Lübke. La sugestia acestuia, primul curs se ocupă cu folclorul romînesc, dar văzut în legăturile lui evidente cu folclorul sud-est european. În 1914, W. M. Lübke l-a invitat să redacteze împreună un studiu asupra lui Creangă — W. M. Lübke sintaxa, iar D. Caracostea stilul — propunîndu-l totodată docent pe lîngă catedra lui. Izbucnirea primului război mondial îl sileşte să revină în ţară.

Între 1914 şi 1925, este profesor la liceul Gh. Lazăr din Capitală unde are elevi, între alţii, pe T. Vianu şi G. Călinescu. În 1919 funcţionează şi ca profesor la Şcoala superioară de război, unde ţine „un curs de folclor aplicat la experienţa primului război mondial", — după cum specifică într-o autobiografie, publicat în 1922 sub titlul *Aspectul psihologic al războiului*. În 1920 este numit prin concurs docent pentru istoria literaturii romîne şi folclor pe lîngă catedra lui Ion Bianu. În 1921, este numit profesor de limba şi literatura romînă la Universitatea din Roma, dar anumite considerente îl fac să renunţe şi să rămînă în ţară. În 1923, este numit conferenţiar suplinitor, definitivat în 1926. În 1930, prin scindarea catedrei de istoria literaturii romîne, devine prin concurs profesor titular al catedrei de istoria literaturii romîne moderne şi folclor. Între 1931 şi 1940 funcţionează şi în calitate de conferenţiar de limba romînă la Academia de înalte studii comerciale şi industriale. Prin 1933, înfiinţează pe lîngă catedră, fără subvenţii oficiale sau particulare, *Institutul de istorie literară şi folclor* prin care stimulează activitatea elevilor şi colaboratorilor săi, publicînd o serie de monografii valoroase, între care şi *Ideologia literară a lui I. H. Rădulescu* a elevului său D. Popovici, fost profesor de istoria literaturii romîne la universitatea clujeană. În cadrul Institutului organizează şi acele mărturisiri literare prin care scriitorii cei mai de seamă ai vremii — Octavian Goga, Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Gala Galaction etc. — îşi descoperă tainele laboratorului lor de creaţie.

În 1938 este ales membru titular al Academiei Romîne. În 1939—1940 este invitat să ţină prelegeri la universităţile din Berlin, Roma, Florenţa, Geneva, Berna şi Zürich. În timpul războiului, prof. Fr. Kainz de la Universitatea din Viena îi cere îngăduinţa de a-i traduce şi publica lucrarea

* *Wortgeschichtliches und Wortgeographisches aus dem Rumänischen*, 186 p., din care o parte — *Wortgeographisches und Wortgeschichtliches vom Standpunkte der Homonymität* — a fost publicată în *Mitteilungen des Rumänischen Instituts an der Universität Wien*... Band I (1914), p. 79—137 şi în care a adoptat — se pare cel dintîi la noi — metoda geografiei lingvistice.

https://biblioteca-digitala.ro

Expresivitatea limbii romîne, dar prof. D. Caracostea a preferat să o traducă singur, însă n-a publicat decît un capitol, *Typologie des mots roumains* în revista „Langue et Littérature". Între 9 aprilie 1941 şi 1 mai 1944 este director al Fundaţiei pentru Literatură şi Artă. Ca urmare a cererii din 9 iunie 1944, este pensionat de la catedră pe data de 1 oct. 1944.

Profesorul D. Caracostea a depus o activitate laborioasă şi susţinută atît la catedră, la Institutul de istorie literară şi folclor, cît şi la secţia literară a Academiei Romîne. Activitatea sa de cercetare în domeniul literaturii şi folclorului se caracterizează prin preocuparea pentru lărgirea continuă a informaţiei, prin sublinierea criteriului estetic şi printr-o profundă originalitate. Dîndu-şi seama de pericolul amatorismului în domeniul literelor, a căutat să cultive în elevii săi cultul informării, ca primă treaptă indispensabilă pentru adîncirea problemelor, îndrumîndu-i să înveţe limbile străine ale popoarelor învecinate pe lîngă cele de largă circulaţie şi să-şi confecţioneze instrumentele necesare de lucru, în primul rînd bibliografia. În cadrul Institutului de istorie literară şi folclor s-a preocupat de întocmirea unor bibliografii, iar la Academie a iniţiat şi condus lucrările de redactare a bibliografiei periodicelor romîneşti pînă în 1900.

În studiile referitoare la literatură, a ierarhizat faptele după criteriul estetic, căruia i-a subordonat celelalte puncte de vedere, auxiliare (istoric, biografic etc.). De altfel, în centrul preocupărilor sale a stat mereu *Mioriţa* şi poezia lui *Mihail Eminescu*, cele două culmi ale literaturii noastre.

În folcloristică, profesorul Dumitru Caracostea a adus una din contribuţiile cele mai valoroase. Lucrările sale se disting prin aceea că pornesc de la ultimile date metodologice ale folcloristicii contemporane, fiind în curent cu ceea ce adusese folcloristica universitară din ţările cu o tradiţie mai veche în acest domeniu. În primele studii despre *Mioriţa*, el aplică metoda istorico-geografică, dar o depăşeşte prin subordonarea ei — după cum specifică şi în autobiografia citată — factorului estetic. Dîndu-şi seama că folcloristicei noastre îi lipsesc instrumentele elementare de lucru, iniţiază în cadrul Academiei Romîne întocmirea unui *Corpus Carminum Romaniae*. S-a alcătuit pentru început un catalog tipologic şi bibliografic al baladei populare elaborat de Arhiva de folclor din Cluj a Academiei. În studiile sale despre folclor, prof. D. Caracostea a îmbinat informaţia neobişnuit de largă cu ipoteze ce deschid noi orizonturi. A propus şi un sistem de clasificare a materialului folcloric, cu totul original, bazat în întregime pe relaţiile sociale. Deopotrivă de familiarizat cu lingvistica, istoria literară şi folclorul, poseda şi întinse cunoştinţe de filozofie, de istoria artei cum rar se mai poate întîlni, de aceea el s-a ridicat la sinteze şi ipoteze îndrăzneţe, prin care stă alături de marele său înaintaş B. P. Hasdeu.

O. BÎRLEA

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

ÎNSEMNĂRI PE MARGINEA CELUI DE-AL VII-lea CONCURS AL FORMAŢIILOR ARTISTICE DE AMATORI

Cel de-al VII-lea concurs a însemnat bilanţul rodnic a aproape 20 de ani de muncă entuziastă şi perseverentă dusă de sutele de mii de artişti amatori de la oraşe şi sate. Numărul impresionant de formaţii participante la diferitele etape ale acestui concurs demonstrează pe deplin largul caracter de masă pe care-l îmbracă, în momentul de faţă, activitatea artistică de amatori pe întreg cuprinsul ţării. Cîteva cifre sînt grăitoare : în Regiunea Argeş au fost angrenaţi în acest concurs 70.000 artişti amatori, în Regiunea Bucureşti 60.000, în Regiunea Ploieşti 47.218, în Regiunea Cluj 45.695 iar în Regiunea Maramureş 43.000.

Justa orientare în problemele de repertoriu, realizările valoroase din punct de vedere al prezentării scenice, bogăţia de conţinut a pieselor, diversitatea genurilor abordate, căutările unor forme noi de expresie artistică ca şi înalta măiestrie interpretativă, constituie mărturii că mişcarea artistică de amatori în această etapă, concomitent cu întărirea caracterului de masă, se înalţă tot mai sus pe treptele desăvîrşirii măiestriei artistice.

Potenţialul artistic al poporului nostru, care îşi are rădăcinile adînc ancorate în creaţia folclorică şi care şi-a demonstrat valoarea în nenumărate ocazii, capătă de data aceasta dimensiuni noi. Faţă de concursurile anterioare se cer semnalate în mod particular diversitatea şi noutatea formelor de manifestare, ca şi armonioasa îmbinare între creaţia populară şi cea cultă, expresie a unui bogat conţinut ideologic.

Această diversitate a alăturat, în domeniul artei coregrafice, de care ne vom ocupa în principal în însemnările de faţă, dansul popular de creaţiile coregrafice cu subiect, sau baletele clasice.

Nu vom dezbate în cele ce urmează aspectele privind totalitatea celor trei forme de exprimare prin dans, ci ne vom rezuma a comenta prezenţa în concurs a dansului popular, a modului în care el este valorificat în cadrul mişcării artistice de amatori. Şi de data aceasta, orientîndu-se spre izvorul creaţiei populare locale sau zonale, evoluţia celor mai multe formaţii a constituit o demonstraţie a diversităţii stilistice, a bogăţiei şi vitalităţii folclorului nostru, reuşind să contureze imaginea complexă a specificului românesc în creaţia populară.

Această varietate stilistică reiese din compararea dansului bănăţean de exemplu, cu paşii săi arcuiţi, mărunţi şi dantelaţi, accentele în contratimp atît de caracteristice, ca şi deplina concordanţă dimensională între figurile dansului şi frazele muzicale ; cu jocul moldovenesc, în care paşii tropotiţi şi bătuţi, frecventele sincope ritmice, ţinuta uşor rigidă a corpului, creează imaginea unui stil viguros, bărbătesc ; sau a dansului oltenesc cu cel din regiunea Braşov, ca şi a jocurilor munteneşti cu cele de pe Valea Mureşului etc.

https://biblioteca-digitala.ro

Dar dacă această varietate stilistică în cadrul unităţii specificului romînesc coregrafic este îndeobşte cunoscută specialiştilor, cel de-al VII-lea concurs a adus în scenă dansuri inedite, variante noi, figuri necunoscute, care demonstrează pe deplin resursele inepuizabile ale folclorului nostru, vitalitatea sa. Dăm ca exemplu formaţiile căminelor culturale din Mireşul Mare şi Curtuiuşul Mare (Regiunea Maramureş), Ciunga şi Coruş (Regiunea Cluj), cea de la Răzmireşti (Regiunea Bucureşti), grupurile de dansatori de la Săpata (Regiunea Oltenia), Conţeşti (Regiunea Bucureşti) sau Chimitelnic (Regiunea Mureş-Autonomă Maghiară).

Un aspect pe care-l putem considera caracteristic celui de-al VII-lea concurs îl constituie numărul impresionant de dansatori (el depăşind deseori cifra de 100—120) cu care s-au prezentat în scenă foarte multe formaţii.

Lăsînd la o parte succesul organizatoric pe care-l reprezintă această angrenare masivă a tuturor generaţiilor în munca artistică, prezenţa în scenă a copiilor alături de jucători maturi şi bătrîni constituie chezăşia continuităţii tradiţiei folclorice, a dezvoltării ei creatoare în viitor.

Introducerea în formaţiile de dans a oamenilor în vîrstă, acolo unde ea nu urmăreşte un efect pur spectacular, a avut ca rezultat readucerea în circulaţie a unor jocuri sau variante dispărute. Astfel, folosind în mod creator materialul coregrafic cunoscut de bătrîni, formaţia de la Făgăraşul Nou (Regiunea Dobrogea) a prezentat o suită de jocuri locale inedite şi pline de interes, reuşind să redea specificul coregrafic dobrogean atît de puţin valorificat.

Aceasta constituie însă numai un aspect al valorificării folclorului care vizează în aceeaşi măsură orientarea asupra repertoriului şi modul de transpunere scenică a jocului.

În marea lor majoritate formaţiile care au prezentat dansuri populare s-au orientat just asupra repertoriului, fie că a fost vorba de folosirea directă a materialului folcloric, fie că au încercat prelucrări coregrafice. Acest fapt demonstrează şi o creştere a pregătirii profesionale a instructorilor, care au înţeles necesitatea cunoaşterii profunde, multilaterale a repertoriului unui sat sau a unei zone, pentru a putea folosi jocurile cele mai reprezentative, cele mai caracteristice. Astfel se explică reuşita deplină a formaţiei de la întreprinderea Automecanica din Sibiu (instructor Ion Macrea) care a folosit într-o montare coregrafică inspirată şi într-o execuţie de înaltă tehnicitate, fără să se piardă însă spontaneitatea şi sinceritatea interpretării, jocul Învîrtita cu două fete din satul Glîmboaca, ea însăşi o piesă de o rară frumuseţe şi mare virtuozitate. Tot astfel formaţia de la Palatul Culturii din Braşov a valorificat într-un dans plin de dinamism şi humor, Feciorească fetelor din satul Crihalma.

Din păcate au fost şi exemple care denotă o cunoaştere superficială a materialului folcloric, intructorii mărginindu-se la folosirea cîtorva „paşi" săraci şi neinteresanţi, întregul dans fiind doar o succesiune spectaculoasă de formaţii şi desene coregrafice lipsite de conţinut.

Încercînd să facem un bilanţ a modului cum problema orientării repertoriului şi în general valorificarea dansului popular s-a rezolvat în întreaga ţară, putem observa că nu toate regiunile se situează la un nivel egal. Cu părere de rău constatăm astfel că în Moldova (Regiunile Suceava, Iaşi, Bacău) nu s-a realizat tot ce se putea şi aceasta nu din lipsa materialului folcloric, ci dintr-o insuficientă preocupare de a găsi mijloacele de redare artistică a acestui material. Tot astfel, ni se pare cel puţin curios faptul că Regiunea Hunedoara nu a prezentat nimic din folclorul atît de interesant şi original al Pădurenilor.

Dar chiar în cazul unui material folcloric reprezentativ şi valoros din punct de vedere artistic, rezultatul final este condiţionat în mare măsură de modul în care se realizează transpunerea sa scenică.

Este cunoscut faptul că faţă de jocul ce se desfăşoară la hora satului, dansul ridicat pe scenă capătă o funcţie nouă, cea de spectacol, supunîndu-se anumitor legi ale scenei. În acest sens, compoziţia scenică trebuie să fie artistică, schimbările de formaţii să aibă o curgere logică, este necesar să se urmărească o anumită creştere a dinamicii jocului etc.

https://biblioteca-digitala.ro

Referindu-ne la formaţiile de dans numeric foarte mari (cum ar fi cele de la Curtuiuşul Mare, Mireşul Mare, Ceanul Mare, Vălişoara, Dăbuleni, Năruja şi Casa de cultură Bistriţa) ne putem da seama de dificultatea pe care o prezintă mînuirea în scenă a acestui mare număr de oameni, fără a anihila însăşi valoarea materialului. Formaţii ca cele de la Ceanul Mare, Vălişoara şi Dăbuleni de exemplu, au rezolvat artistic această cerinţă, jocul păstrîndu-şi claritatea.

Dacă unele formaţii au găsit soluţiile coregrafice cele mai adecvate care să pună în evidenţă şi să slujească figurile principale ale dansurilor — fără însă a le denatura — alte formaţii mergînd pe linia minimei rezistenţe copiază şi aplică fără discernămînt rezolvările dovedite ca bune în cazul altor echipe, fapt ce favorizează apariţia unor adevărate „mode".

Consider interesantă observaţia că unele modificări pe care caracterul de spectacol le impune materialului folcloric original, au repercusiuni asupra desfăşurării şi formei jocului în mediul folcloric. Un exemplu grăitor în acest sens ni-l oferă un mare număr de formaţii din Transilvania, care în dorinţa de a potenţa efectul de virtuozitate al jocurilor fecioreşti au introdus execuţia acestor jocuri pe melodiile de Haţegană, sau pe aceleaşi melodii au folosit figuri de Bărbunc într-o zonă în care acest dans nu este specific. Tot legat de jocurile fecioreşti este necesar să amintim de interesanta preocupare de îmbogăţire ritmică a acestor jocuri. În special feciorii din comuna Ciunga şi Coruş au prezentat dansuri fecioreşti care s-au evidenţiat în mod special prin varietatea ritmului şi prin mişcări extrem de rapide executate pe valori divizionare.

Am amintit mai sus de încercările de a găsi noi moduri de expresie scenică a dansului. Cu posibilităţi sporite de abordare a unui repertoriu mai pretenţios, forma ansamblului muzical-coregrafic, a reuşit să realizeze spectacole de o înaltă ţinută artistică, înmănunchind într-un tot unitar, dansul, muzica vocală şi instrumentală, expresie a sincretismului propriu creaţiei folclorice.

Desigur, aceste ansambluri nu şi-au putut contura — în scurta vreme de cînd ele fiinţează — un profil clar definit. Se observă însă orientarea spre valorificarea şi sub această formă a creaţiei populare. Alegînd modaliatea cea mai directă : cea a transpunerii pe scenă a unui obicei, şi anume a nunţii contemporane, ansamblul căminului cultural Lueriu (Raionul Reghin), realizează un spectacol unitar plin de cursivitate, profund realist, într-o interpretare vibrantă, prin sinceritate şi naturaleţe.

Căminul cultural din Dăişoara (Regiunea Braşov) prezintă o sărbătoare a recoltei în care intervin, de data aceasta, elemente de interpretare a folclorului sau folosire a sa ca motiv de bază, conjugate cu jocuri, cîntece şi obiceiuri autentice, vădind un simţ de transpunere în imagini artistice remarcabil. O încercare meritorie poate fi considerată şi cea a casei de cultură din Urziceni care abordează o formă mai pretenţioasă şi anume cea a transpunerii în imagini plastice, cu ajutorul pantomimei şi dansului, a unei compoziţii corale ample, de inspiraţie folclorică, cu o construcţie dramatică ce opune viaţa ţăranilor de ieri cu viaţa fericită a zilelor noastre.

Tot ca o formă nouă, care în cadrul acestui concurs a fost puternic reprezentată, considerăm şi grupurile de dansatori. Formaţii mici, de 6—8 dansatori, se bazează în special pe virtuozitatea execuţiei individuale şi, ceea ce constituie un real aport, pe valoarea şi originalitatea repertoriului folcloric. Dansurile, aşa cum ele au fost prezentate de grupele din Chimitelnic, Săpata, Conţeşti, Combinatul chimic Tîrnăveni etc., în afara valorii lor artistice prezintă un real interes documentar, ele putînd fi pe viitor folosite în cadrul unor montări coregrafice mai ample.

O componentă principală a spectacolelor coregrafice o constituie interpretarea. Pe linia aceasta, formaţiile prezente în concurs au realizat un salt calitativ remarcabil, ele îmbinînd în mod armonios virtuozitatea şi omogenitatea execuţiei cu cizelarea stilistică, spontaneitatea şi sinceritatea interpretării.

https://biblioteca-digitala.ro

Spectacolul coregrafic impune în acelaşi timp realizarea unui echilibru între dans, muzică, costum şi în unele cazuri strigături. Dintre aceste elemente, strigăturile nu au constituit credem, o preocupare pentru instructori. Ne referim nu atît la conţinutul lor, de cele mai multe ori realizat din punct de vedere artistic, cît în special la execuţia lor, anarhică şi supărătoare prin stridenţă. O echilibrată dozare a strigăturilor, scoaterea în evidenţă a particularităţilor stilistice şi de execuţie cum ar fi : strigăturile cîntate, antifonice, sau dialogate, ar putea contribui din plin la întregirea atmosferei dansului respectiv.

În ceea ce priveşte muzica ce însoţeşte dansurile, se face uneori simţită — deşi tot mai rar — sărăcia melodică, repetarea obstinată a unei singure fraze, în timp ce dansul respectiv este prelucrat şi îmbogăţit coregrafic.

În privinţa costumelor, element important în ansamblul unui spectacol, formaţiile prezente s-au preocupat în aceeaşi măsură de valorificarea creaţiilor celor mai reprezentative (ca de exemplu Casa de cultură Bistriţa) ca şi de realizarea unor costume stilizate care prin armonia lor coloristică să întregească imaginea de ansamblu a dansului respectiv. Trebuie avut în vedere faptul ca această stilizare să nu devină în acelaşi timp o nivelare, o sărăcire a costumelor prin pierderea originalităţii, a specificului lor local (s-a putut observa astfel că întreaga Oltenie are tendinţa de a adopta costumul gorjenesc, ca pe o uniformă).

Considerăm, în schimb, binevenită străduinţa specialiştilor de a realiza un costum specific dobrogean şi sperăm că soluţia găsită nu va rămîne singura şi că această încercare va fi dusă mai departe.

Încheind aceste cîteva însemnări sugerate de vizionarea formaţiilor coregrafice, consider că cel de-al VII-lea concurs, prin amploarea sa, prin valoarea artistică ridicată, prin entuziasmul participanţilor reprezintă un moment culminant în activitatea formaţiilor artistice de amatori. Dorim însă ca stadiul atins în momentul de faţă să constituie doar o etapă în drumul mereu ascendent spre desăvîrşirea calităţii artistice.

ANCA GIURCHESCU

SESIUNEA ŞTIINŢIFICĂ A INSTITUTULUI DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR AL ACADEMIEI R.P.R. CONSACRATĂ CELEI DE-A XX-A ANIVERSĂRI A ELIBERĂRII PATRIEI

Între 22—23 iunie a.c., a avut loc în Institutul de etnografie şi folclor sesiunea ştiinţifică festivă închinată zilei de 23 August, glorioasei aniversări a împlinirii a două decenii de la eliberarea Romîniei de sub jugul fascist.

Pe programul sesiunii s-au înscris titlurile a 23 de comunicări prezentate de către cadrele ştiinţifice ale Institutului. La sesiune au participat şi specialişti din afara Institutului.

Sesiunea a prilejuit trecerea în revistă a principalelor rezultate obţinute de cercetarea ştiinţifică pe tărîmul folcloristicii şi etnografiei din ţara noastră în anii ce s-au scurs de la Eliberare şi pînă în prezent.

În chip firesc, actul de importanţă istorică de la 23 August 1944 a atras după sine, o dată cu transformările profunde în viaţa culturală a ţării noastre, transformări esenţiale şi în domeniul folcloristicii şi etnografiei romîneşti. Problemele dezvoltării folcloristicii după 23 August 1944 au fost tratate pe larg în cuvîntul de deschidere a sesiunii — ţinut de prof. M. Pop, director adjunct al Institutului.

https://biblioteca-digitala.ro

În continuare, R. Vulcănescu, şeful secţiei de etnografie, a prezentat dezvoltarea cercetărilor de etnografie după 23 August 1944 *.

Eforturile întreprinse de folcloristica şi etnografia românească în domeniile proprii fiecăreia dintre aceste discipline, în direcţii multilaterale şi în condiţii de specializare ştiinţifică tot mai riguroasă, totodată unitare, datorită bazei filozofice unice, marxist-leniniste, ce fundamentează cele două discipline, au generat realizări importante care, proiectate pe marele palmares al victoriilor succesive ale ştiinţei şi culturii noastre din cei 20 de ani de la eliberarea Romîniei, înscriu azi contururile unor realizări de valoare ştiinţifică de reputaţie naţională şi internaţională.

Dacă prin cele două comunicări din prima parte a sesiunii au fost expuse condiţiile, căile şi roadele prin care folcloristica şi etnografia se integrează în ansamblul dezvoltării revoluţiei culturale din ţara noastră, în cea de-a doua parte a sesiunii comunicările au prezentat unele rezultate concrete ale activităţii ştiinţifice desfăşurată în prezent în cadrul Institutului de etnografie şi folclor.

Din comunicări s-a desprins o problematică bogată şi multilaterală atît prin natura tematicii cît şi prin metodele de analizare sau sintetizare a subiectelor alese. Astfel sesiunea a evoluat de la prezentări în care a predominat interesul pentru comunicarea faptelor de etnografie şi folclor dezvăluite de cercetarea de teren, unele descoperite recent şi enunţate pentru întîia oară cu acest prilej, pînă la comunicări cu obiective teoretice manifeste, unde, din perspectiva unui drum apreciabil, parcurs în cadrul procesului de asimilare a faptelor, cercetătorul s-a ridicat spre cuprinderea fenomenelor şi factorilor care stau la baza lor, prin metode de abstragere capabile a reflecta în mod mai esenţial atît unicitatea cît şi multiplicitatea concretului.

Vom începe cu citarea comunicărilor din ultima categorie, aceasta şi pentru că în cadrul lor s-a evidenţiat, cu un spor de expresivitate deosebit, nota dominantă a sesiunii : efortul de a aborda probleme din ce în ce mai dificile, de a lupta împotriva tendinţelor simplificatoare, printr-o subordonare tot mai riguroasă a analizei ştiinţifice la obiect; efortul susţinut de a dezvolta neîncetat teoria etnografică şi folclorică românească şi, prin aceasta, a face cercetarea de etnografie şi folclor tot mai proprie reflectării cu fidelitate a bogăţiei realităţilor culturii populare româneşti.

În această a doua categorie de preocupări se integrează comunicarea lui Ov. Bîrlea : „Cîteva aspecte ale sincretismului în folclor". Autorul sesizează în realitatea ontică a sincretismului fenomenelor de folclor, şi anume în procesul de constituire şi consacrare a unor trăsături generale specifice (regionale, naţionale), permanenţa unui proces de intercondiţionare cu mişcări precise, potrivit căruia, anumite particularităţi ale fenomenelor artistice populare dintr-un domeniu anumit, fie al literaturii, fie al muzicii sau al dansului sînt transmise şi celorlalte categorii de fenomene artistice cu care se intercondiţionează într-un mediu social dat.

Tot ca preocupare teoretică vădită s-a înscris comunicarea „Observaţii critice privind conceptul de oralitate folclorică" semnată de R. Niculescu, care a ridicat problema insuficienţei conceptului şi implicit a termenului de „oralitate" care, se susţine în comunicare, se dovedesc improprii deoarece se referă doar la aspecte superficiale ale realităţii folclorice. Autorul prezumează, cu titlu ipotetic, înlocuirea conceptului şi termenului „oralitate" cu acela de „caracter interpretativ" sau „circulaţie exclusiv interpretativă" etc.

Ocazia festivă în care s-a desfăşurat sesiunea a fost de asemenea subliniată prin locul şi importanţa acordată în cadrul acesteia comunicărilor de etnografie şi folclor muncitoresc, precum şi abordării tematicii noului — prilej de reafirmare a obligaţiilor de cercetare reclamate de prin-

* Conţinutul celor două comunicări poate fi urmărit în articolul de fond al „Revistei de etnografie şi folclor" apărut în numărul precedent.

https://biblioteca-digitala.ro

cipiile ştiinţifice noi care călăuzesc etnografia şi folcloristica contemporană, orientarea celor două discipline deopotrivă spre mediul cultural al populaţiei orăşeneşti, inclusiv al aceluia aparţinînd centrelor industriale — în mod special spre clasa muncitoare — spre deosebire de orientarea exclusivistă a vechii folcloristici spre mediul rural şi populaţia ţărănească ; totodată, orientarea cu interes egal a cercetărilor spre fenomenul nou şi nu în mod exclusivist spre vechi şi arhaic.

Comunicările : „Folclorul muncitoresc din Romînia" de Eugenia Cernea în colaborare cu Lucia Mureşanu şi „Imaginea eliberării clasei muncitoare în cîntecul revoluţionar din Romînia" de N. Rădulescu au evidenţiat un stadiu înaintat al cercetărilor de acest gen, care, ca urmare a unui bogat material cules în special în direcţia cîntecului muncitoresc revoluţionar (vezi şi volumul „Spre lumină" — Culegere de cîntece revoluţionare, Edit. muzicală 1963), au trecut de la stadiul abordării unor teme individuale la abordarea unor judecăţi de valoare cu caracter de sinteză. Noul stadiu se evidenţiază şi prin diversificarea obiectului cercetării, prin angajarea acestuia în investigarea unor domenii mai puţin cunoscute ale activităţii culturale populare muncitoreşti, ca de exemplu în comunicarea : „Din activitatea artistică de amatori a muncitorilor romîni reşiţeni la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea" susţinută de Lucia Mureşanu.

Nu mai puţin a subliniat comunicarea lui G. Habenicht „Contribuţii la studiul unui cîntec popular închinat zilei de 23 August" preocuparea pentru o ţinută ştiinţifică riguroasă, pentru o tratare nuanţată a problematicii noului. Întemeiat pe o activitate de documentare laborioasă, autorul a aplicat o cercetare de tip monografic asupra unei melodii cîntate în 1949. Analizînd caracteristicile muzicale la variantele considerate cele mai reprezentative din cele 76 variante descoperite pînă în prezent, autorul ajunge la concluzia că tipul melodic îşi are originea în sudul Ardealului, că de aici s-a răspîndit radiar în restul Ardealului, în Banat şi intermitent în Oltenia, prezentînd stadii diferite de integrare în graiurile muzicale regionale respective.

Comunicările la care sfera de preocupări converge spre evidenţierea experimentului viu, a exemplelor şi a faptelor de cercetare, pot fi grupate la rîndul lor în mai multe categorii, după modalităţile felurite în care faptele observate şi culese nemijlocit de pe teren, coroborate apoi cu informaţiile însuşite pe căile bibliografice din specialitatea respectivă, au fost supuse analizei.

Un grup de comunicări au preconizat o inferenţă de tip inductiv, punînd la baza cercetării analiza de detaliu, îndreptată spre structura arhitectonicii fenomenelor de folclor dintr-un domeniu dat, a unui grup de fenomene etc. — analiză menită a răspunde cu un plus de rezultate exigenţelor ridicate de dezvoltarea ştiinţifică contemporană prin posibilităţile metodologice ce le oferă pe drumul disocierii în elemente simple a obiectului cercetării, prin penetrarea în miezul combinaţiilor de elemente simple şi în dinamica acestora etc.

Astfel, Monica Brătulescu a supus acestui gen de analiză un fenomen de folclor literar în comunicarea „Ghicitoarea — elemente de structură stilistică". Enunţînd cele două tendinţe de bază ale ghicitorii — tendinţa de a deruta prin dificultăţi surmontabile şi tendinţa de a sugera participanţilor unele elemente translucide în vederea înlesnirii descifrării jocului, — autorul analizează modul original şi ingenios prin care cele două tendinţe se exprimă prin mijloace gramaticale şi stilistice.

Pe o analiză de structură s-au axat şi comunicările de coregrafie : C. Costea : „Aspecte de creaţie în jocurile de învîrtit" ; Emanuela Balaci : „Aspecte ale neconcordanţei dimensionale în dansul popular romînesc" ; Anca Giurchescu : „Analiza structurii dansurilor cu formă fixă".

Rezultatele analizei structurale la fenomene simple care oferă concluzii de conţinut asupra respectivelor fenomene, constituie totodată premise de plecare în investigarea structurii fenomenelor complexe şi generale prin posibilităţile ce le oferă în direcţia raportării detaliului la întreg — aşa cum au demonstrat şi comunicările mai sus citate. Pe aceeaşi linie A. Bucşan, în comunicarea intitulată „Probleme ale sistemului ritmico-cinetic al dansului popular romînesc",

https://biblioteca-digitala.ro

abordează o analiză de structură ce se complică succesiv, deschizînd teren din ce în ce mai larg generalizării, pe măsură ce progresiunea cercetării este destinată a surprinde fenomene cinetice şi funcţionale complexe, pornind de la motivele ritmice de bază.

Importanţa analizei structurale la fenomenele de folclor în vederea pregătirii unor premise capabile să ducă în cele din urmă la sinteze de mare extensiune, totodată la concluzii calitative de adîncime în probleme majore ale folcloristicii — de data aceasta muzicale — a fost atestată şi prin contribuţia adusă de comunicarea „Consideraţii cu privire la forma arhitectonică a muzicii populare" de Emilia Comişel.

Un alt grup de comunicări din cadrul celor care au acordat un spaţiu mai larg materialului documentar s-au orientat spre reconsiderarea unor puncte de vedere anterioare în domeniul unor probleme date. Astfel R. Vulcănescu ridică în „Elemente de drept cutumiar pastoral la romîni" necesitatea extinderii obiectului dreptului cutumiar din domeniul exclusiv agrar, în care era fixat pînă acum, şi asupra domeniului juridic al vieţii pastorale. Pe baza unei documentări personale, autorul abordează o expunere concret-istorică a sistemului cutumiar pastoral de la noi raportat la categoriile de activităţi pastorale în parte.

I. Vlăduţiu propune o resistematizare a unor probleme de păstorit în comunicarea: „Criterii de clasificare a elementelor de cultură materială la populaţiile de păstori".

Interesul pentru reconsiderare se manifestă şi în direcţia sublinierii valorii documentelor vechi scrise. Georgeta Moraru-Popa, în comunicarea „Ştiri etnografice referitoare la prelucrarea uneltelor în izvoare antice", tratează obiectul investigaţiei sale, subliniind totodată corelaţia dintre istorie şi etnografie, pe linia surselor de documentare prin care se complinesc cele două discipline, de altfel contigue.

În alte comunicări s-a insistat cu precădere asupra caracterului de document istoric al unor fenomene descoperite pe teren. Pe această linie a dezvoltat N. Al. Mironescu, cercetător al Institutului de studii sud-est europene, comunicarea: „Cuţitul de vie — o unealtă străveche". Comparînd cosoarele de vie găsite pe teren, utilizate în secolele XIX şi XX în ţara noastră, cu străvechile cosoare dacice aflate în muzeele din Transilvania şi sprijinit totodată şi de alte surse documentare, autorul susţine prezenţa culturii viţei de vie străvechi geto-dacice pe teritoriul ţării noastre, continuitatea şi persistenţa acestei culturi, argumentîndu-şi demonstraţia pe faptul că unele unelte de vie s-au păstrat pînă azi în formele originare iniţiale.

Longevitatea fenomenelor de cultură populară care străpung secole şi uneori milenii, reproducîndu-şi cu fidelitate forme originare arhaice a fost subliniată în sesiune şi în domeniul vieţii artistice. Elisabeta Moldoveanu-Nestor îşi orientează investigaţia în direcţia vechilor cîntece ceremoniale în comunicarea: „Cununa — sărbătoare a secerişului. Melodiile de seceriş din Năsăud". Tot pe terenul vieţii artistice muzicale, de data aceasta a instrumentelor muzicale, I. Herţea se angajează în comunicarea „Şuieraşul de cucută" a evidenţia posibilităţile de documentare ce le oferă un atare instrument rudimentar în direcţia aprecierii condiţiilor „instrumentale" şi implicit a celor de expresie muzicală străvechi.

Prelungirea de ordinul secolelor a unui meşteşug a fost comunicată de R. O. Maier în „Vărăritul în munţii Apuseni", autorul insistînd asupra practicii acestui meşteşug în perioada contemporană.

Pe terenul problematicii reconsiderării istoricului etnografiei şi folcloristicii şi-au adus contribuţia comunicările cercetătorilor: I. Drăgoescu, „Activitatea etnografică a lui Victor Păcală" şi Ghizela Suliţeanu în comunicarea „Dezvoltarea folcloristicii muzicale în ţara noastră în ultimii 20 de ani".

Prin obiectele lor specifice, etnografia şi folcloristica sînt menite a aduce un aport eficient la sublinierea unităţii dintre valorile istorici trecute şi valorile istoriei contemporane în cultura socialistă din ţara noastră.

https://biblioteca-digitala.ro

Sesiunea a subliniat interesul major, permanent, pentru respectarea firului unitar al istoriei atît în direcţia cercetării şi interpretării fenomenelor vii ale culturii populare, cît şi în direcţia aprecierii tradiţiilor valoroase ale folcloristicii şi etnografiei româneşti, a reafirmat importanţa hotărîtoare a principiului marxist-leninist al moştenirii culturale pentru realizarea ştiinţifică a cercetărilor teoretice şi practice. „Faptele — spune tovarăşul Gheorghe Gheorghiu-Dej — au dovedit că concepţia democratică şi muncitorească asupra vieţii nu este cîtuşi de puţin o brutală ruptură cu tot ceea ce a fost valabil, ci concepţia care o călăuzeşte înseamnă tocmai salvarea de la naufragiu a celor mai autentice valori etice, culturale şi politice, înseamnă o revalorizare a tuturor valorilor reale ale trecutului. Concepţia democratică este tocmai o punte între ceea ce istoriceşte a fost valabil ieri şi ceea ce va fi valabil mîine" („Scînteia" din 15 noiembrie 1946). Sesiunea festivă a Institutului de etnografie şi folclor, consacrată celei de-a XX-a aniversări a eliberării patriei noastre, a contribuit la evidenţierea preocupărilor cadrelor ştiinţifice ale Institutului pentru valorile nepieritoare, vechi şi noi, ale culturii populare din patria noastră.

LUCIA MUREŞANU

https://biblioteca-digitala.ro

Revista de etnografie și folclor publică *studii și materiale etnografice și folclorice*, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale și coregrafice. Revista pune în discuție, la rubrica de *note și recenzii*, problemele actuale ale etnografiei și folcloristicii și informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în țară și peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugați să înainteze articolele, notele și recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuș, pe hîrtie de calc. Tabelele și ilustrațiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planșe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea acelorași date în text, tabele și grafice. Explicația figurilor va fi dactilografiată pe pagină separată. Citarea bibliografiei în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de inițială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanțelor internaționale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 de extrase, gratuit.

Responsabilitatea asupra conținutului articolelor revine în exclusivitate autorilor.

Corespondența privind manuscrisele, schimbul de publicații etc. se va trimite pe adresa Comitetului de redacție : str. Nikos Beloiannis, nr. 25, București.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI R.P.R.

ADRIAN FOCHI, **Mioriţa, Tipologie, Circulaţie, Geneză, Texte**, 1964, 1107 p., 57 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, **Opincile la romîni**, 1957, 170 p., 10 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, **Monumentul de la Adamklissi, Tropaeum Traiani**, ediţia a II-a, 1961, 748 p. + 7 pl., 75 lei.

* * * **Arta populară din Valea Jiului (Regiunea Hunedoara)**, 1963, 561 p. + 17 pl., 68 lei.

OVIDIU PAPADIMA, **Anton Pann „Cîntecele de lume" şi folclorul Bucureştilor. Studiu istoric critic**, 1963, 187 p., 4,75 lei.

* * * **Cîntări şi strigături romîneşti de cari cîntă fetele şi feciorii jucînd, scrise de Nicolae Pauleti în Roşia, în anul 1833**, ediţie critică cu un studiu introductiv de Ion Muşlea, 1962, 144 p., 3,60 lei.

Rev. etn. folc. t. 9, nr. 6 p. 525—646 Bucureşti, 1964

I. P. I. c. 3958 43.407 **Lei 12. —**